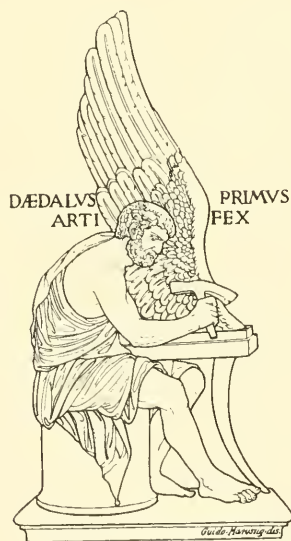
DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO I VOL. III

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO·I·MCMXXI VOLUME·TERZO

ANTICA ARTE ETRUSCA

Venga Medusa! Si 'l farem di smalto.
(Dante, Inferno, IX, 52)

Vulca, un nudo nome d'incerta lettura, intorno al quale la tradizione non aveva tessuto neanche uno di quei piacevoli aneddoti che in mancanza di opere rimangono spesso la sola gloria di tanti scultori e pittori dell'antichità, era finora per noi quello del più antico artista italico.

Necessariamente anonima era stata sino ad allora tutta l'arte della penisola, sia che nell'età della pietra avesse tentato di fissare nella statuetta di Mentone un ideale negroide di grassa bellezza femminile, sia che nell'età del bronzo avesse plasmato per il popolo agricolo delle terremare rozze figurine di animali, sia che nell'età del ferro, nel periodo orientalizzante, l'Italia avesse ceduto pingui derrate all'astuto Fenicio qui navigante, in cambio delle sue luccicanti cianfrusaglie d'oro e d'argento.

Ma di Vulca, di questo artista etrusco di Veio, sapevamo d'importante solo che egli era stato chiamato a Roma per creare in argilla il simulacro del maggior nume, di Giove Capitolino (Plinio XXXV, 157).

Oggi che il suolo di Veio, sottoposto ad una rigorosa esplorazione archeologica, ci ha fatto il dono di superbe terrecotte di un tempio [1], tra le quali sono già diventate a buon diritto famose nella dotta illustrazione dello scopritore una statua di Apollo e una testa di Mercurio, l'arte di Vulca sta uscendo dall'opaca vacuità di un nome per entrare nella luminosa consistenza della realtà.

E di quest'arte desideriamo di fissare i caratteri come un vanto originale della stirpe italica. Per il nostro scopo ha valore secondario la questione storica se Vulca abbia vissuto al tempo di Tarquinio Prisco come vuole la tradizione, o debba farsi discendere al tempo di Tarquinio il Superbo cioè negli ultimi decennî del secolo, se le terrecotte di Veio siano creazione sua o di qualche emulo o di qualche discepolo. Esse servono soltanto a farci ricomporre la fisionomia di quest'arte etrusca primitiva la quale segna l'apparizione sull'inerte sfondo dell'arte greca, da cui pur deriva, di un talento indigeno pieno di foga, ciò che può paragonarsi al balzare di Nicolò Pisano sulle ottuse forme dell'arte romanica.

*
* *

I caratteri di quest'arte vogliamo coglierli in due teste di Gorgone *(pag. 561, e tav. a colori)* provenienti dal medesimo tempio di Veio che ha restituito l'Apollo ed il Mercurio [2]. Esse sono destinate a prendere il primo posto per vigoria di espressione nel campo di questo motivo che fu così prediletto dall'arte antica e a superare anche, pure essendo opera dell'arcaismo, quella testa di Medusa nella tazza Farnese di Napoli, *(pag. 563)* in cui sembrava che l'arte ellenistico-romana avesse raggiunto il culmine per la rappresentazione della voluminosità serpentina nei capelli e dello sbarramento

agghiacciante negli occhi. Purtroppo anche la più perfetta riproduzione non può rendere la forza degli originali.

Eppure non opera per sè stante destinata ad essere contemplata nel soggetto, come il gruppo di Apollo, esse erano una parte ornamentale, collocata sul fastigio del tempio, con funzione magica per difenderlo dai cattivi spiriti, allo stesso modo che, con inversione morale dovuta al Cristianesimo, la testa di Medusa squassata dalle Furie doveva proibire a Dante l'ingresso alla città di Dite. Esse erano sulla fronte e sul retro del tempio la decorazione terminale dei tegoli che correvano sulla dorsale del tetto: erano degli acroterî centrali.

Alcuni storici della civiltà, impeciati di quella mania evoluzionistica per cui si deve rintracciare sempre più in alto nel tempo l'origine di un determinato motivo, quasi che esso non possa sorgere all'improvviso dal misterioso mondo in continua gestazione che è l'anima di un artista e del suo popolo, oltrepassano per il tipo del Gorgoneion i confini del mondo greco e vanno a cercarne l'origine nella testa egiziana di Hathor, con la quale per struttura di forme nulla ha a che fare.

Alcuni storici della religione, alla cui mentalità complicata appare balorda favola quella di Perseo che dà la caccia, volando per l'aria, al terribile mostro e ne taglia la testa, hanno scoperto in questo ceffo non si sa quale distruttrice forza solare.

Alcuni storici dell'arte, ai quali suonerebbe disavventura non poter perseguitare giù per i secoli un motivo figurato fino a vederlo cadere logoro ed esamine, ci insegnano come la testa della Gorgone, in origine scomposto ghigno che atterrisce, fosse divenuta alla fine composta bellezza che impietra. Realmente era essa il solo brutto che l'arte greca fosse stata capace di creare; ma questa, scrupolosa esecutrice del mandato di idealismo fattosi affidare dalla storia, se ne era vergognata per via e già nel V secolo aveva all'improvviso compiuta l'onesta sostituzione. Quando nel periodo ellenistico anche all'arte greca venne il gusto del brutto era troppo tardi per tornare indietro. Solo qualche terracotta arcaicizzante ripete l'antico schema. E poi il brutto che l'ellenismo sentiva era quello degli uomini non quello delle fantastiche figurazioni religiose alle quali più non credeva.

Ed invece nelle due Gorgoni ciò che aveva ricevuto brutto dai Greci l'artista etrusco si sforza di rendere più brutto: l'interesse dell'opera sta dunque non nel motivo tanto comune ma nelle forme plastiche, con le quali è stata accresciuta questa violenza di espressione.

Pari per misure complessive (alt. 0,470, larg. 0,435) le due teste sono anche uguali per gli elementi costitutivi tratti dalla stabile tradizione greca. Gli occhi sono sbarrati, il naso è deforme, l'enorme arco della bocca mette in mostra i denti e le zanne, tra le zanne pende la sottile e concava lingua, nelle gote si increspa l'elastica mobilità della pelle. L'istintivo gesto infantile con cui si presume di impaurire, contraendo il viso e cacciando fuori la lingua, è stato qui fissato nell'infanzia dell'arte. E l'animale che più desta ribrezzo, il serpe, aggiunge orrore all'orrore. Al di sopra dei brevi riccioli frontali, ai lati delle piccole orecchie divaricate, intorno alle gote dilatate dodici serpentelli snodano il loro corpo flessuoso. Alla simmetria naturale del

TESTA DI GORGONE, ACROTERIO DI UN TEMPIO DI VEIO.
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA.

volto umano, accentuata dalle concentriche crespe delle guancie, si aggiunge la geometrica disposizione dei serpentelli. Le diciannove foglie del nimbo segnano anch'esse geometricamente l'irrigidirsi della forma animata nella membratura architettonica.

Ma, sull'eguale trama e pur seguendo il medesimo indirizzo nella concezione generale della forma, hanno lavorato nelle due teste due artisti di temperamento diverso. L'uno è un maestro pieno di vita che preme violentemente la creta col pollice, l'altro è un seguace che attenua e arretra dinanzi alla resistenza della materia. Già la differenza si rivela nella costruzione d'insieme. L'uno ha mantenute più piccole le proporzioni della faccia sicchè le gote sono meno espanse e il collo rimane eccessivamente lungo, l'altro dilata la bocca a tutta pressione e nasconde parte del collo con le volute dei due serpentelli inferiori. Ma la differenza è poi in ciascun elemento del volto, giacchè l'artista maggiore segna con spigoli più sporgenti le sopracciglia e le palpebre e mette ombre più profonde nella linea irregolare dei riccioli, nelle narici, nelle rughe della bocca, fa anzi passare queste al disopra del naso. Ancor più egli palesa il suo senso per la corporeità nei serpentelli che sono più grossi, con corpo poliedrico, e che, oltre a snodarsi nel piano con spire più compresse, si attorcono intorno a sè stessi protendendosi nello spazio.

Le due teste quindi non sono state cavate dalla medesima forma ma sono state liberamente modellate, il che è ancora una prova, oltre all'eccellenza del lavoro, che l'artista ideatore voleva che superassero i limiti della loro funzione decorativa.

E sicuro dei mezzi plastici, egli è stato sobrio nella policromia. La colorazione è uniforme e quasi tetra, ciò che accresce l'effetto spaventoso. Al colore giallognolo dell'argilla, nel quale sono lasciate le carni, si aggiunge un solo colore marrone più o meno scuro per le altre parti. Solo dei puntini bianchi o neri o dei piccoli trifogli neri chiazzano i serpentelli.

Per quanto modellate da mani diverse, le due Gorgoni tuttavia rivelano la medesima concezione d'arte e i tratti salienti di essa sono nella corporeità e nell' espressione. Naturalmente ambedue si manifestano in caratteristiche di forme.

Il tipo del Gorgoneion è nell'arte greca di origine disegnativa. L'arte primitiva del piano, quando sia costretta a rappresentare il volto di prospetto (e solo tale veduta è adatta per un'immagine che debba spaventare il riguardante) ne modifica gli elementi traducendo nel piano ciò che in natura si svolge in profondità, schiaccia quindi il naso ed arcua la bocca. Quest'imposizione del piano disegnativo, aggiuntasi a favore dei tratti orrendi della Gorgone, ha fatto sì che di essa si sia conservato un tipo piatto, una specie di maschera schiacciata anche quando dal disegno il motivo è passato all'alto rilievo, quando cioè la tecnica avrebbe permesso ogni corporeità. E tale il tipo è rimasto nella tradizione greca non soltanto nella lavorazione in pietra come nel frontone di Corfù o nella metopa di Selinunte, ma anche in quella dell'argilla come nel Gorgoneion del tempio di Ortigia in Siracusa.

L'artista etrusco invece conserva solo nel contorno generale lo schema appiattito del Gorgoneion e si sforza quasi di distruggerlo dando corporeità ad ogni suo elemento. Se-

MEDUSA - TAZZA FARNESE.

NAPOLI, MUSEO NAZIONALE *(fot. Alinari)*.

gna forti ombre nei riccioli della fronte, dà prominenza a sopracciglie e palpebre, fa il naso aguzzo, gonfia le gote tormentandole di grinze, rende realmente oblique le zanne, lascia cava l'apertura della bocca, ma sopratutto incornicia la testa di serpentelli saettanti. Il Gorgoneion non è quì, come nell'arte greca, franto sul fondo, ma schizza dal nimbo: l'inerzia del terrificare si è mutata in attiva aggressione.

Concediamo anche che la tecnica dell'argilla abbia agevolato la trattazione più plastica delle forme, ciò che tuttavia non sembra essere accaduto nei prodotti di pura arte greca, ma innegabilmente questa tendenza alla corporeità, alla conquista voluminosa dello spazio e quindi al movimento è nello spirito dell'artista. Ancor di più; è nello spirito di tutta l'arte etrusca e lo vedremo.

Al tratto saliente della corporeità si aggiunge l'altro dell'espressione. L'artista etrusco ha ricevuto dall'arte greca un'immagine di bruttezza. Sa che il fine a cui mira è quello di spaventare. Egli quindi accentua, sino ad esasperare, ogni elemento di questa espressione. Le due sopracciglia si riuniscono al disopra del naso, ciò che anche nell'uomo dà qualche cosa di torvo all'aspetto, e divengono un'unica cresta sottile e mobile; l'arco contratto della palpebra superiore per la sua altezza rende più minaccioso lo sbarramento dell'occhio; le piccole narici e la piega solcata al di sotto del naso ripetono una costituzione animalesca: le crespe a soffietto delle gote si aggiungono all'enorme apertura della bocca per indicare la bestiale ampiezza della sua cavità e i dodici serpentelli sono serrata corona che non la-

TESTA DI MERCURIO - DA UN TEMPIO DI VEIO.
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA (*fot. Sansaini*).

scia tratto libero per offesa. Nell'antichissima pittura attica del vaso di Nesso le teste delle Gorgoni sono orrende, ma il primato ormai rimane all'artista veiente.

*
* *

L'originalità di quest'arte è adunque evidente. La corporeità e l'espressione si manifestano con una vigorosa rudezza. Questa rudezza ha qualche cosa di crudo e di acerbo ma è gonfia di una linfa interiore come una gemma primaverile.

Se si volesse congetturare che tali qualità dipendano dal soggetto orrendo che l'artista

TESTA DI APOLLO - DA UN TEMPIO DI VEIO.
ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA *(fot. Sansaini)*.

trattava, contro tale ipotesi sorgono il Mercurio (*pag. 564*) e l'Apollo (*pag. 565*) del medesimo tempio. Anche nel loro gruppo il soggetto era greco, la lotta tra Ercole ed Apollo per la cerva cerinitica; e greco era il tipo delle figure, greco il panneggiamento dell'Apollo (*pag. 567*) e il berretto alato di Mercurio. Ma figure di tal genere non avrebbero mai preso vita sotto la stecca di un artista greco.

Vi sono anzitutto differenze essenziali di costituzione. Nell'Apollo il cranio oblungo, la fronte sfuggente, il profilo aguzzo, i lunghi boccoli distesi a ventaglio, la coscia ampia, il polpaccio enorme, la grossa attaccatura del piede sono tratti che invano cer-

cheremmo, alcuni isolati, altri riuniti, nell'arte greca arcaica, specialmente nella serie affine degli Apolli, mentre appaiono segno di comune concezione nei rilievi e nelle pitture funerarie etrusche.

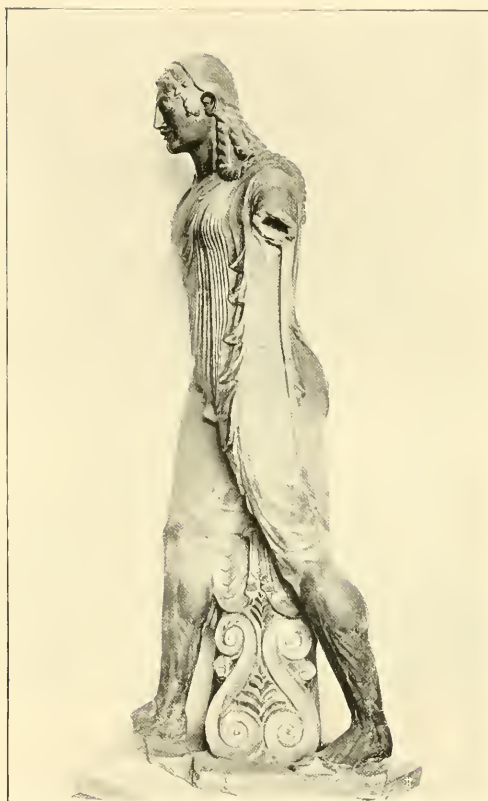
E di fronte all'arte greca, al pari delle Gorgoni, le due teste veienti fanno valere la loro corporeità. I capelli per la profonda striatura parallela sul cranio, per i pesanti boccoli attorti a fune digradante che si sparpagliano ondulati sulle spalle, per i brevi riccioli elicoidali che fanno tettoia sulla fronte e sulle tempie, richiameranno la parola stilizzazione, perchè tale aspetto non potrebbero mai assumere in realtà. Ma è una stilizzazione piena di volume che dà insieme la sensazione della massa e del movimento. Tutto ciò che noi possediamo di arte greca arcaica in fatto di trattazione di capelli (e v'è da ricordare che lo schema quasi predominante nella figura maschile è quello di una fascia compatta che discende rigida dietro la nuca) potrà talvolta colpirci per minuzia o per leziosità di particolari ma è costantemente inerte e piatto. Al più, se possiamo fidarci delle riproduzioni, questa ondulazione dei boccoli l'aveva l'Apollo Philesios di Kanachos nel Didymaion di Mileto. Invece l'Apollo di Veio rivive in pittura nel profilo fendente, nella chioma sparsa di un ispirato cantore nella tomba del Citaredo in Tarquinii.

La medesima corporeità è in tutti i tratti del volto, nello spigolo netto dell'arcata sopraccigliare, nella sporgenza delle labbra, nel solco profondo che contorna quello inferiore, nelle due pieghe che discendono dagli angoli, nel mento pieno e bipartito, nel bordo carnoso delle orecchie. Ma questa corporeità non è molle, non è tenue trapasso di piani, è voluto segno incisivo, quasi legnoso, ciò che è una prova contro quella teoria che vuole spiegare meccanicamente alcune caratteristiche dell'arte antica primitiva come derivate dalla tecnica del legno. Se l'artista che qui aveva sotto la mano la docile argilla e sapeva impastare con tanta rotondità i riccioli, segnava invece angolose le forme degli occhi, del naso e della bocca, questo avveniva perchè di tale vigorosa, sfaccettata rudezza era fatta la sua concezione della corporeità.

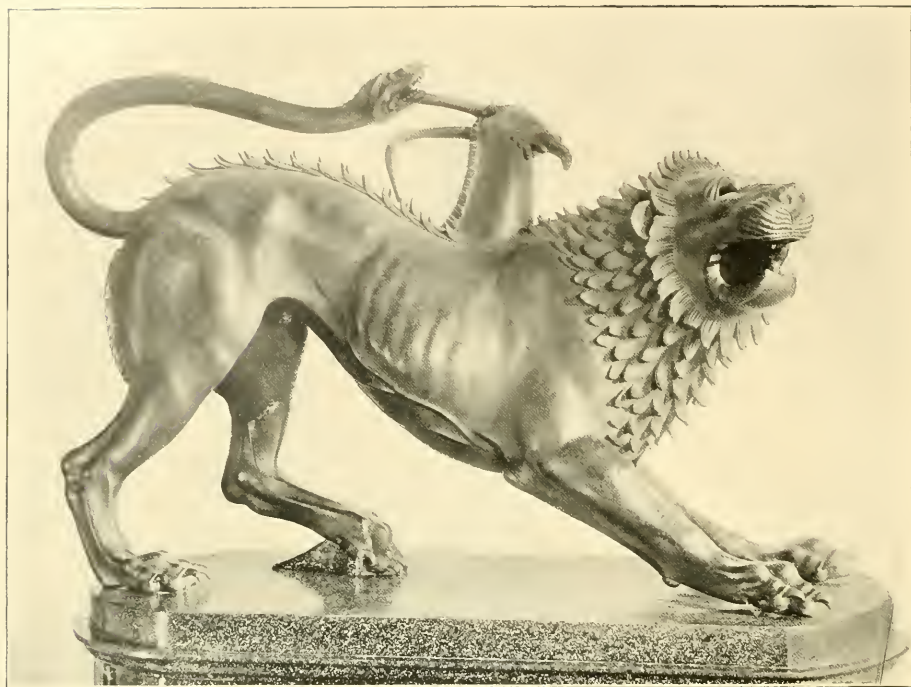
E la corporeità è possente nel tronco e nelle gambe dell'Apollo. La figura è piantata con tale saldezza che accanto ad essa appare fragile marionetta nelle sue giunture sottili l'Apollo di Tenea. Ed anche gli altri più antichi e più rozzi nella quadratura delle spalle e del torso, come l'Apollo di Thera, sembrano gravame piombante di fronte al contorno elastico di tutto il corpo dell'Apollo di Veio. Eppure anche qui ogni elemento è spigoloso e nocchiuto: lo stinco è tagliente, la noce del piede è puntuta.

Perfino il vestito, per quanto sia la nota più debole dell'artista, con le acute costolature delle pieghe sul tronco, con gli sbuffi sporgenti sul fianco tenta di ribellarsi a quella maniera appiattita che ha fatto spesso del panneggiamento dell'arte greca arcaica una buccia raggrinzita sul frutto.

Ma alla corporeità di ogni elemento si aggiunge la corporeità d'insieme, cioè il protendersi di tutta la figura nello spazio. L'Apollo realmente cammina [3]. Nella collocazione originale del gruppo certo esso si volgeva verso l'avversario non verso lo spettatore, ma l'artista che ha creato questa figura girandole intorno con l'occhio, modellandola su ogni lato è giunto a rappresentare un

STATUA DI APOLLO - DA UN TEMPIO DI VEIO.

ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA *(fot. Sansaini).*

movimento naturale. Di fronte ad essa i Tirannicidi, gli Egineti, per quanto più tardi, hanno nell'incedere qualche cosa di slegato e stentato tra la veduta ampia del torace e il grande passo di profilo.

All'accentuazione della corporeità va unita qui, come nelle Gorgoni, quella dell'espressione. Naturalmente l'artista prima di ogni altra cosa ha insistito su quello che egli più sentiva, cioè l'azione. Egli ha contratto nel passo i muscoli e i tendini delle gambe, li ha contratti fino a modificare la natura. Di fatti non mai si avrebbe nella realtà un fascio di nette corde qual'è quello che dal ginocchio in parte si distende a ventaglio sotto il polpaccio e in parte prosegue diritto sino al cavo del piede, ma l'artista ha saputo dare l'impressione che il movimento vibri dalla rotella fino alla articolazione delle dita.

CHIMERA - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO.
fot. Alinari.

Ma accentuata sopratutto è l'espressione del volto. Non è certo un'espressione contemperata all'azione, perchè invano lo attenderemmo da tutta l'arte arcaica. Ma è resa più viva quella maschera sorridente che è stato uno degli schemi più fortunati dell'arte greca. E come era stata fatta più brutta la Gorgone, così sono stati resi più sorridenti dei modelli greci l'Apollo e il Mercurio. Il sopracciglio sale alto con l'arco: si sgrana nella sorpresa. L'occhio invece distende le palpebre: si allunga nell'ammiccare. In tal modo l'artista, che ha quasi rinunciato a quella convergenza degli occhi con la quale l'arte greca dà l'illusione che le sue figure sorridano oltre che con la bocca, porge con elementi contrastanti l'immagine di un complicato sorriso. Ma il sorriso si raccoglie principalmente intorno alla bocca. Più ampia nell'Apollo, più fanciullescamente piccola nel Mercurio essa si vale con grande moderazione dell'espediente greco degli angoli rialzati, raduna invece delle scherzevoli ombre sotto il labbro inferiore, nei solchi laterali, nella fossetta del mento: il sorriso è a fior di pelle, sembra quasi che voglia sfuggire dalle labbra serrate. Nel volto del Mercurio esso è reso più tremulo dal-

LUPA CAPITOLINA - ROMA. *fot. Alinari*.

l'incavo che partendo dal naso contorna la guancia e la fa più rotondetta, allo stesso modo che l'ammiccare cresce di acume per l'occhio più stirato. Di qui proviene adunque quell'espressione furbesca che più di ogni altra cosa colpisce nelle due teste. E l'arte dell'Etruria supera anche in questo l'arte greca: il sorriso greco rimane indietro come smorfia inerte.

Di fronte ad una tale arte io credo che dobbiamo dare una nuova valutazione al termine di arte ionico-etrusca che si è finora tradizionalmente adoperato. Non che si possa negare l'influenza dei modelli greci, ma è chiaro che la parte preponderante non spetta più all'arte maestra ma all'arte discepola. Il termine ionico richiama alla mente una delicatezza ed una grazia di forme che è in pieno contrasto con la robusta e incisiva costruzione di queste figure. Vi sono anzi elementi, come la massiccia forma delle gambe, che ricordano anzichè l'arte ionica di Asia Minore, l'arte dorica del Peloponneso e della Sicilia.

Chiamiamola arte italica, perchè essa è diffusa nelle regioni dell'Etruria e del Lazio, chiamiamola arte etrusca, perchè essa è uscita dall'Etruria, ma riconosciamone la poten-

te originalità accanto all'arte ionica e all'arte dorica. Forse essa discende fin verso la fine del VI secolo a. C., ma quanto di rude v'è in essa non deriva dal tardivo procedere di un'arte provinciale, è invece impronta volontaria di una concezione nuova.

*
* *

Al di là della pura constatazione dei fatti nell'arte come nella scienza ogni ricerca della causa dei fenomeni è destinata ad immergersi vago contorno nella nebbia delle ipotesi, ma pure non sappiamo sottrarci al martellare del quesito come mai quest'arte etrusca si sia così comportata di fronte all'arte greca, per quale ragione abbia potuto e saputo far valere queste sue doti della corporeità e dell'espressione.

Una risposta viene in parte dalla posizione in cui si trovò l'arte etrusca di fronte ai soggetti mitologici greci. Essa li accettava, ma non aveva nel fondo religioso della sua anima quella consonanza per la quale potesse comprendere e sentire quanto di elevato in essi vi era o per meglio dire i Greci vi vedevano. Le figure non erano per gli Etruschi dèi ed eroi resi sublimi dal mito; il soggetto non si presentava grave di un profondo significato interiore; l'arte etrusca finiva per scorgervi solo uomini ed azioni umane. Quindi anzichè ascendere verso le sfere dell'ideale si fermava a terra per coglierne questo lato di umanità. Le faceva figure realmente operanti, le voleva veder muoversi nello spazio, ne accresceva con modificazioni della forma il carattere dell'azione.

Ma tutto ciò spiega soltanto come una tale situazione dello spirito abbia trovato corrispondenza nella capacità visiva e tecnica dell'arte etrusca. Tale capacità rimane sempre una misteriosa dote di questi artisti, anzi di questo popolo: è l'innato, l'istintivo, l'imperscrutabile della loro anima. E la riprova sta nel fatto che quest'arte, la quale ha avuto contatto non continuato con l'arte greca, ma è tornata ad attingervi a sbalzi nel VI, nel V, nel IV, nel III secolo, ogni volta ha ricollocato il modello nel fuoco speculare di queste sue qualità. E forse per agevolare la manifestazione di esse non soltanto ha coltivato con predilezione la tecnica del bronzo, ma ha conservato tenacemente quella tecnica delle grandi figure di argilla che sparì presso i Greci.

Certamente l'arte etrusca, come ogni altra arte, si trascina appresso il peso morto di una quantità innumerevole di opere che presentano smorzate e sfigurate le qualità geniali dell'arte stessa. Tanto più questo risulta per un'arte di cui la sorte ha conservato nel maggior numero quei dozzinali monumenti funerarî che erano affidati alla mano meccanica di mestieranti. Ma sulla grigia massa di quest'arte industriale si elevano i capolavori ad affermare la loro originalità. Rivediamone qualcuno sotto questa luce.

I pasciuti leoni dell'arte greca, sornionamente accovacciati, non danno l'impressione di ferocia della Lupa Capitolina *(pag. 569)*, di quest'opera della quale tanto meno ora, dopo la scoperta delle terrecotte di Veio, si può dubitare che sia un capolavoro di arte etrusca del VI secolo [1]. Nessun tratto di essa corrisponde alla natura; eppure essa è carca di ogni brama nella sua magrezza. Corporea in ogni suo membro, corporea nel movimento, sia nel modo in

AULO METILIO

FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO. (*fot. Alinari*).

cui è piantata sulle zampe, sia nel modo in cui piega la testa, essa concentra tutta la forza della sua espressione nel muso. Gli occhi vitrei si affissano con l'iride rilevata sotto le pieghe sinuose della zona sopraccigliare. Certo non ha nei riccioli stilizzati del suo pelame la corporeità dei serpentelli delle Gorgoni di Veio, ma invano cercherei altro confronto nell'arte greca per la minaccia dell'aggressione.

Non puntamento ringhioso ma slancio ruggente è quello della Chimera di Arezzo (*pag. 568*), un'opera del V secolo. Il corpo felino è divenuto ancor più ossuto, ma la linea flessuosa si è sostituita alla squadratura della lupa. La corporeità è ora anche nel pelame irto della giubba. E l'accentuazione dell'espressione culmina egualmente nel muso ricco di piani e tormentato di pieghe. L'enorme apertura delle bramose can-

LASE - BASAMENTO DELL'URNA DI ARUNTE VOLUMNIO. PERUGIA, TOMBA DEI VOLUMNI *(fot. Alinari)*.

ne ci richiama ad un'eguale esagerazione nelle teste delle Gorgoni.

Col IV secolo l'arte di Skopas in Grecia introduce nel volto l'espressione passionale. Il nuovo indirizzo si riflette nelle figure della grande decorazione architettonica dei templi etruschi. Tra le tante scegliamo una testa di un frontone di Falerii (*pag. 574*). La bozza frontale, gli occhi affondati nell'orbita, la bocca semiaperta, con gli angoli abbassati, la fermezza dei piani faciali sono segni dello stile scopadeo; ma nessuna testa greca attribuibile al maestro o al suo indirizzo presenta la massa molleggiante e movimentata della chioma di questa testa etrusca nella quale con accentuazione di espressione sembra che il pathos agiti scompostamente anche i capelli.

Passa sull'arte greca del III secolo la foga dell'arte ellenistica e nell'ipogeo dei Volumni presso Perugia un artista etrusco crea nelle due Lase che sono a guardia della porta dell'Ade sull'urna di Arunte Volumnio *(pag. 572)* delle figure degne di Michelangelo, nelle quali ritmo obliquo di posizione, forma piena del corpo, massa sobria

DEFUNTI - COPERCHIO DI URNA CINERARIA.
VOLTERRA, MUSEO *(fot. Alinari).*

di panneggiamento, volume fremente di capelli sotto il premere dei serpentelli, ombra grave raccolta nel cavo degli occhi testimoniano ancora una volta delle due qualità essenziali dell'arte etrusca.

Per la luce del sole, per la vita della piazza cittadina la medesima arte creava nel II secolo la statua in bronzo del magistrato Aulo Metilio (*pag 571*), uno dei ritratti più suggestivi dell'arte antica. Dalla saldezza della posa che invade col gesto lo spazio, dalla corporeità del manto che chiude in pieghe pesanti la figura, l'attenzione sale e si concentra sul volto, dove sotto la piccola frangia rilevata la fronte corrugata dice la concentrazione del pensiero e dove intorno alla bocca leggermente mossa ed obliqua il giuoco delle ombre sembra annunciare che il pensiero si trasformerà in parola immediata.

Ed ancora nel II secolo, alla vigilia di quel silenzio mortale che avvolgerà la civiltà, la religione, l'arte degli etruschi, la modestissima industria delle urne cinerarie riusciva a creare quell'indimenticabile coperchio del museo di Volterra (*pag. 573*), in cui la bruttezza senza lusinghe dei due testoni è solo superata dalla fissità atroce

dello sguardo, forse amoroso, con il quale la defunta ha perseguitato nell'eterno della morte il compagno della vita. Riaffiora nel volto delle due figure dopo secoli la forza creatrice del maestro delle Gorgoni.

ALESSANDRO DELLA SETA.

(1) G. Q. GIGLIOLI in *Notizie degli Scavi*, 1919, p. 13 ss.; in *Emporium*, 1920, p. 59 ss.; in *Rassegna d'arte antica e moderna*, 1920, p. 33 ss.; confronta C. ALBIZZATI, in *Primato*, 1920, 2, p. 12 s.; 7, p. 22 ss.; F. CUMONT, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1920, p. 257 ss.; E. DOUGLAS VAN BUREN, in *Burlington Magazine*, 1920, p. 245 ss.

(2) Alla gentilezza del Cav. E. Stefani, che ne è stato lo scopritore, del prof. G. Q. Giglioli, direttore del Museo di Villa Giulia, e dell'on. F. Barnabei, direttore delle *Notizie degli Scavi*, debbo di poterne fare qui la prima pubblicazione.

(3) Vedi l'acuto esame di C. ANTI, in *Bollettino d'Arte*, 1920, p. 73 ss.

(4) G. Q. GIGLIOLI, in *Notizie degli Scavi*, 1919, p. 33 n. 5; F. CUMONT, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1920, p. 262.

TESTA GIOVANILE - DAL TEMPIO DELLO SCASATO IN FALERII.

ROMA, MUSEO DI VILLA GIULIA. (fot. Alinari).

GIUSEPPE MARIA CRESPI DETTO LO SPAGNOLO.

Fa davvero meraviglia che col magnifico rifiorire di studi sulla pittura del Seicento si sia fino ad ora trascurato un pittore dell'eccellenza del Crespi, il quale oltre tutto ha tanta importanza nella formazione della pittura veneziana del Settecento.

Mi è quindi doppiamente grato di essere ancora oggi il primo a parlare un po' diffusamente di questo pittore — che da anni vado rintracciando e richiamando all'ammirazione degli intelligenti — colla speranza di rinfrescarne un po' la fama, già nel passato chiarissima che l'opera del tempo e la volubilità degli uomini avevano fatto impallidire.

Il caso del Crespi è uno dei più tipici di tal fenomeno storico dovuto al cambiare dei gusti e delle idee, e il nostro tempo, che se non altro si può vantare di maggior capacità critica e comprensiva, ha la possibilità e il dovere di riportare all'onore del mondo questi scomparsi dalla sua scena.

La storia di queste recenti resurrezioni potrebbe essere interessante e istruttiva: basterebbe citare il caso del Tiepolo del quale il Ranalli nel 1846 nella sua Storia delle Belle Arti in Italia poteva dire che " nessuno spenderebbe una somma per fare acquisto dei suoi quadri „ e del quale pure il Rosini nell'altra Storia della Pittura Italiana poteva, bontà sua, dichiarare che " l'età nella quale il Tiepolo visse non gli permise di giungere ai primi gradi dell'arte „. Basterebbe ancora citare il caso delle recenti resurrezioni del Greco e del Caravaggio, il grande stilista fino a ieri incompreso e calunniato come caposcuola dei *naturalisti* e da poco soltanto e ancora da pochi veramente apprezzato come uno dei più grandi artisti e dei più importanti iniziatori della pittura moderna.

E dietro di loro una falange di pittori che va e andrà ogni giorno più ingrossando: il Ghislandi, il Magnasco, il Cavallino, il Borgianni, il Caracciolo, Mattia Preti, il Feti, lo Strozzi, il Gentileschi, per non citare che pittori del Seicento, e tanti altri che ogni giorno che passa ritornano all'onore del mondo.

Il Crespi pure può ben a ragione pretendere di far parte di questa schiera di artisti riabilitati, non solo per le sue qualità personali ma anche per l'importanza che acquista la sua figura nella storia dell'arte quando si pensi che egli ha avuto tanta parte nella formazione di un artista della forza del Piazzetta — e per conseguenza anche del Tiepolo — e di un pittore spesso così piacevole come Pietro Longhi.

*
* *

Il Crespi nacque a Bologna il 16 marzo 1664 e vi morì li 16 luglio 1747. La sua vita di galantuomo sdegnoso di cerimonie, di gusti semplici fino alla stravaganza, dedicata al lavoro in cui tutta la spese serrato tra le quattro pareti della sua stanza è priva

di avvenimenti e tutt'al più qua e là ravvivata dai tratti arguti del suo temperamento bizzarro e spiritoso.

Quanto alla sua educazione artistica l'accademico Zanotti, che ne scrisse la vita nella sua Storia dell'Accademia Clementina e che essendogli stato amico è la più autorevole testimonianza, cita come suo primo maestro un certo Toni "mezzano pittore" quindi da perfetto accademico non trascura di assicurarci il solito "indefesso" studio dei Carracci oltre che l'ammaestramento sotto il Canuti, il Cignani, la compagnia del Burrini "vivace e pronto pittore", lo studio sul Barroccio e sui Veneziani.

A sentire lo Zanotti poi il Crespi avrebbe rifiutato l'invito del Maratta stesso di recarsi alla sua scuola a Roma: potrebbe esser questa una prova del suo precoce buon gusto e ad ogni modo ringraziamone Dio per lo scampato pericolo. E rallegriamoci anche della facilità con cui il Crespi è riuscito a liberarsi dalla influenza di tanti maestri dei quali nessuna traccia, si può dire, traspare più in lui.

Per quanto poi riguarda i suoi maestri bolognesi, va notato che, non solo egli non li ricorda in nulla, ma meglio ancora pare discostarsene e rifuggirne. Quando si pensi all'impressione di pesantezza e di musoneria che presenta, non solo quella dei Carracci, ma un po' tutta la pittura bolognese prima del Crespi, questo artista ci appare come un nuovo fiore che sbocci ad un tratto fresco e sorridente.

*
* *

Ho sempre dovuto notare come nessuno dei biografi del Crespi accenni più decisamente alla derivazione della sua pittura dalla maniera giovanile del Guercino, del quale del resto lo Zanotti stesso ci fa sapere che lo Spagnolo aveva copiato quel superbo capolavoro che è il *San Guglielmo d'Aquitania*, oggi alla Pinacoteca di Bologna, e che la copia era così perfetta da ingannare lo stesso principe Ferdinando di Toscana finissimo intenditore.

Quello che è tanta parte del piacere che ci dà la pittura del Crespi, cioè il gusto e la vivacità delle sue biacche luminose e vibranti e la saporosa ricchezza dei suoi impasti, a me pare diretta derivazione, sviluppata e raffinata, di quelle stesse virtù del primo Guercino, che lo squisito senso coloristico del Crespi ha saputo con pochi altri — Mattia Preti per esempio — cogliere e sfruttare salvandole dall'indifferenza in cui il pubblico e il Guercino stesso le avevano lasciate cadere, come già mostrai su questo stesso Dedalo parlando del "vero Guercino". Queste virtù guercinesche che risentono fatalmente ancora di pesantezza secentesca si spogliano e si alleggeriscono nel nostro pittore. E così le biacche dorate che riscaldano le tele del Guercino si convertono nei bianchi argentini e luminosi del Crespi, i grassi e forti impasti delle *terre* del primo vengono dallo Spagnolo distillati e raffinati in tonalità trasparenti e preziose.

Un'altra testimonianza della derivazione guercinesca del Crespi si ha anche nella giustezza delle ombre trasparenti che per il primo nella sua scuola il Guercino aveva saputo realizzare. E il Piazzetta dovette capire la stretta parentela fra i due pittori quando fu a Bologna per studiare l'uno e l'altro.

Per quanto invece riguarda lo spirito e la vivacità narrativa che sono tra le doti

G. M. CRESPI: AUTORITRATTO - PIETROBURGO, MUSEO DELL'HERMITAGE.

G. M. CRESPI: ACHILLE E IL CENTAURO CHIRONE.
GALLERIA DI VIENNA.

più eccellenti e personali del Crespi bisogna riconoscere che l'artista non deve niente a nessuno ma soltanto al suo temperamento faceto; e ce lo dimostra, oltre che certi tratti della sua vita, la sua stessa fisonomia tutta raggiante di arguzia e vivacità come si vede in questo *Autoritratto* dell'Hermitage (*pag. 577*).

BOLOGNA, PALAZZO PEPOLI: PARTICOLARE DEL SOFFITTO.

Anzi dirò subito che il Crespi mi sembra la più schietta espressione della gioconda vita bolognese del suo tempo.

Vi immaginate che cosa dovesse essere Bologna al tempo del Crespi, questa seconda sede papale che rifletteva lo splendore dell'altra che i cardinali legati vi trapiantavano; colla sua vita tutta intonata al cerimoniale di corte, ma di una corte più modesta e un pochino provinciale che gli dava un sapore più attraente e casalingo di cordialità e confidenza?

È forse soltanto la mia fantasia nostalgica che mi rappresenta questa città, già di per sè stessa festaiola e favorita per giunta nel suo lieto vivere da una tregua politica di più di un secolo, come una grande famiglia dai gusti casalinghi e provincialeschi prosperante sotto la paterna guida di cardinali bonari e ridanciani come per esempio un cardinal Lambertini?

A me pare che proprio in questo tempo Bologna viva la sua vita più vera e più confacente al suo carattere, prova ne sia del resto il fatto che solo nel Seicento nasce qui per la prima volta un'arte veramente autoctona e regionale.

La pittura del Crespi è nei suoi momenti più felici lo specchio di questa società pretesca col suo umorismo piccante nutrito di

BOLOGNA, PALAZZO PEPOLI: DIANA.

BOLOGNA, PALAZZO PEPOLI : LE TRE PARCHE.

G. M. CRESPI: L'ACCECAMENTO DI POLINESTORE.
BRUXELLES, MUSEO.

oneste barzellette e di scherzi un po' grassi e innocenti nati tra una presa di tabacco e un bicchier di vino generoso.

Questo umorismo è per il Crespi un bisogno così prepotente che si direbbe gli dia fuori anche nei momenti più gravi, come per esempio quando rappresenta il Centauro Chirone che allunga al discepolo Achille una pedata dove più spesso si usa, pensiero che allo Zanotti pare " assai basso ma nuovo e la cui bellezza sta tutta nella grazia con cui venne espresso „; oppure quando rappresenta le Tre Parche del palazzo Pepoli le quali con quel po' di faccenda tra mano non sanno trattenersi dal ridere.

Quando poi il soggetto stesso gliene dà

G. M. CRESPI: UNA FAMIGLIA - BOLOGNA, PINACOTECA. *(Gab. fot. Uffizi).*

l'occasione, il Crespi si sente nel suo miglior elemento e dà la stura a tutta la sua vena di spirito faceto e satirico in certe saporite scenette che si sparsero anche fuori d'Italia, o in vignette come quelle a illustrazione delle famose storie di Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno, una delle più vive espressioni di carattere bolognese.

*
* *

Ma vediamo un po' se ci riesca di raccapezzarci e di esporre in un certo ordine qualcuna tra le più importanti opere del Crespi che i due biografi di lui, lo Zanotti e il figlio Luigi nella *Felsina Pittrice* dànno, col solito sistema di una volta, alla

rinfusa, con rare date e spesso tra di loro discordando. È anzi istruttiva l'osservazione dello Zanotti il quale non vede " che molto necessario sia che precisamente si sappia qual pittura prima e qual dopo fosse operata „ e benchè con questa affermazione l'accademico assuma senza saperlo l'aria di certi modernissimi anarchici della storia dell'arte, ha in fin dei conti sempre più ragione lui di troppi scrittori dei nostri giorni che sono assai più teneri dell'ordine cronologico che del valore artistico delle opere.

La prima opera importante che in ordine di tempo incontriamo è la decorazione di due soffitti nel palazzo Pepoli a Bologna, dove in uno il Crespi rappresentò Ercole su di un carro trionfale e Le Stagioni, e nell'altro l'Assemblea degli dei dell'Olimpo. Se questi soffitti, come risulterebbe indirettamente dalle notizie dei due biografi, sono del 1691-92, ossia eseguiti a soli ventisei anni, noi dobbiamo veramente restare ammirati, oltre che della bellezza dell'opera, della rara precocità del Crespi che già così presto ci si mostra libero e indipendente nel suo stile già formato e maturo (*pag. 579-81*).

Si guardi per esempio queste *Tre Parche*, la cosa del resto più eccellente di tutta la decorazione, come non ricordano più nessuno dei pittori bolognesi e non bolognesi prima del Crespi e come nella novità del *sott'insù* e del gioco chiaroscurale degli abiti vasti e pesanti sono le progenitrici di quelle figure di monaci dipinti dal Piazzetta sull'orlo della cupola della cappella di San Domenico in San Giovanni e Paolo a Venezia, il quale nel dipingerle deve essersi ricordato del soffitto del Crespi che aveva certo visto quando preso di ammirazione per lui era apposta venuto a Bologna a studiarne la maniera.

Bisogna poi vedere che cos'è il colore di queste carni accese, floride e fresche, a riflessi serici nelle curve che l'adipe arrotonda: di questi tre pezzi di ragazze bolognesi che hanno una matta voglia di godere e che scoppian dal ridere costrette come sono a fare una parte che non gli si addice punto. C'è già qui tutto il Crespi più autentico, il pittore faceto e burlesco, il cantore più perfetto del carattere ridanciano e gaudente del suo popolo.

Un'altra delle opere più giovanili dello Spagnolo ma che non possiamo datare è il *Chirone che ammaestra il giovane Achille* nel maneggio dell'arco, quadro che è oggi alla Galleria di Vienna e che il Crespi aveva dipinto per Eugenio di Savoia in competizione vittoriosa con altri tre pittori (*pag. 578*). Il dipinto quasi monocromatico risente ancora di una certa gonfiezza carraccesca ma come impostazione e linea così legato e serrato com'è dà subito l'impressione di grande originalità. Anche senza la strana idea di quella pedata, di cui sopra, trapela da questa scena un senso di eroicomico tutto crespiano che lo salva dalla pericolosa rettorica di simili soggetti e che è una delle ragioni del godimento di quest'opera.

Come già dissi il quadro tuttavia dispiacque a certi critici del tempo ed è interessante sentire come il figlio Luigi nel difendere l'opera paterna salta fuori con un giudizio estetico che dato il tempo e lo scrittore ci sorprende. Secondo lui quei critici meticolosi non riflettono " che il pittore siegue l'estro suo piacevole ed a lui

G. M. CRESPI: SACRA FAMIGLIA - PIETROBURGO,
MUSEO DELL'HERMITAGE.

basta che quanto eseguisce sia da maestro, nulla curando talora se si accordi totalmente colla favola „.

Meno male che il pubblico e Eugenio di Savoia pare avessero più criterio dei critici, visto che il Crespi raccolse più simpatie degli altri tre competitori e ebbe commissioni per lo stesso principe per lo spazio di cinque anni.

Penso che debba pure appartenere al periodo giovanile la eccellente tela del Museo di Bruxelles che rappresenta *Le Troiane che accecano Polinestore* (*pag. 582*). Questo bel capo d'opera era già attribuito a Mattia Preti e fu il Ricci che propose di darlo allo Spagnolo. È un fatto che ci sorprende un po' nel Crespi una ricerca così spinta di composizione serrata e si capisce come nel passato si potesse attribuire la tela al grande compositore Mattia Preti. Ma già altre volte mi è accaduto di notare delle somiglianze anche più evidenti tra il pittore calabrese e lo Spagnolo le quali potrebbero spiegarsi coll'essere nell'uno e nell'altro derivazioni guercinesche. Ma, non foss'altro, la testa di mezzo di deciso tipo crespiano non lascia dubbio che si tratti di un'opera del nostro pittore.

È difficile vedere un dipinto dove tre figure sieno meglio serrate e legate fra di loro. La spina dorsale del quadro è tutta sulla diagonale formata dalle due figure dinanzi che aderiscono l'una all'altra con linee e moti paralleli che le legano indissolubilmente ma anche senza sforzo. Per questa virtù compositiva e per altre qualità di pittura e di chiaroscuro io ci vedrei un lavoro ancora giovanile sotto l'ascendente bolognese e del Guercino in ispecie.

*
* *

Veniamo ora a parlare di un'opera che segna un passo decisivo e di grande importanza non solo nell'arte ma anche nella vita del Crespi: *la Strage degli Innocenti* che il pittore presentò al principe Ferdinando di Toscana e che fu l'occasione della benevolenza e dei favori che questo personaggio amantissimo delle belle arti ebbe poi sempre per il nostro artista.

Questo quadro ha una storia talmente avventurosa e comica che merita di essere raccontata anche per mostrare l'umore bizzarro del Crespi.

Fu un prete bolognese ricco ed avaro che l'ordinò al pittore con l'intenzione di regalarla poi al principe Ferdinando di Toscana. Terminata la tela il pittore chiese al prete se oltre la tenue somma pattuita egli avesse detto quelle tali messe in suffragio dei morti che erano state fra di loro combinate, ma avendo il Crespi capito che il prete non ci aveva neppur pensato gli rifiutò il quadro. L'altro a gridare e a minacciare, tanto che il pittore per levarselo di torno dovette mezzo celiando dar di piglio a un fucile. Ma il prete non si dette per vinto e chiese aiuto a un certo gentiluomo suo conoscente " cui parendo più comoda cosa, dice lo Zanotti, l'usar violenza che sborsar denari mandò a chiedere il quadro che lo Spagnolo francamente negò. Il gentiluomo se ne chiamò offeso e mandò una sera alcuni suoi bravi uomini a levare il quadro a viva forza, ma lo Spagnolo che non volle aprire, mentr'essi sforzavano la porta, fece tostamente un rotolo del suo quadro e saltò con esso giù da una finestra in un cortile donde poi fuggì in casa d'altro

G. M. CRESPI: ADORAZIONE DEI PASTORI - DRESDA, GALLERIA.

G. M. CRESPI: PARTICOLARE DELLA STRAGE DEGLI INNOCENTI - FIRENZE, POGGIO IMPERIALE. *(Gab. fot. Uffizi).*

G. M. CRESPI: PARTICOLARE DELLA STRAGE DEGLI INNOCENTI - FIRENZE, POGGIO IMPERIALE. (*Gab. fot. Uffizi*).

G. M. CRESPI: PARTICOLARE DELLA STRAGE DEGLI INNOCENTI - FIRENZE, POGGIO IMPERIALE
(Gab. fot. Uffizi).

gentiluomo potente e suo amico che lo assicurò da ogni violenza „. Intanto in quella notte insonne il Crespi andava pensando se non fosse il caso di portar lui stesso il quadro al principe Ferdinando, e appena giorno senz'altro bagaglio che il rotolo della tela e con l'abito che aveva indosso il giorno prima se ne venne con un tempo da lupi, chè era d'inverno, come se nulla fosse a Firenze, dove, saputo che il principe era a Livorno, s'imbarcò difilato per Arno a quella volta e giunto colà, senza neppure pensare a ripulirsi, si presentò in quel poco raccomandabile arnese e senza altra raccomandazione che il suo quadro al principe. Per fortuna del Crespi, Ferdinando era un fine conoscitore e un appassionato d'arte e capì subito con chi aveva a che fare, lodandogli così intelligentemente l'opera che il pittore stesso ne fu meravigliato e non so dirvi come contento.

Questo quadro, che io ebbi la fortuna di trovare qualche anno fa nella ex villa dei granduchi al Poggio Imperiale, è una tela grandetta disgraziatamente qua e là scrostata — sfido io con quel po' po' di viaggio strapazzoso — e come quasi tutte le pitture del Crespi scurita, specialmente nel fondo che si è inghiottito qualche figura secondaria delle molte che popolano la tela.

È questa certo una delle più belle e complete opere del Crespi e di questo parere doveva essere anche l'autore quando si avventurava a presentarsi senz'altra raccomandazione al principe Ferdinando. " Non si può dire con quanto studio, dice Luigi Crespi, si affaticasse lo Spagnolo intorno a questo quadro sapendo doverlo avere un principe così amante della pittura „.

Questo lavoro infatti differisce dalla maggior parte degli altri del Crespi — che dànno alle volte un po' l'idea di una geniale improvvisazione — per una saggia e ponderata elaborazione che si svela attraverso i difficili e temerari scorci delle figure aggrovigliate nella lotta spaventosa e nello stesso tempo nelle squisite delicatezze chiaroscurali e coloristiche. Per due buoni terzi il quadro è tutto una marea di corpi di madri, di bambini e di carnefici che si accavallano, si serrano, si respingono formando dei viluppi indissolubili, ricchi di audacia e di movimento (*pag. 590*). L'altro terzo è occupato invece da due calme figure di madri sconsolate che formano un tema squisitamente umano, dolcissimo di linea, di chiaroscuro e di colore, qualche cosa che ricorda la suprema eleganza del Cavallino e le soavità del Furini, senza certa meticolosità del primo e senza lo sfumino dell'altro (*pag. 588*). Perchè nonostante la indicibile dolcezza del modellato delle carni vi si gode una pennellata franca e larga a colore molto liquido ricchissima di tonalità diverse che solo in distanza si fondono in maniera perfetta.

Questo quadro fu eseguito qualche anno prima del 1708 anno in cui, per varie argomentazioni e documenti che non starò qui certo a riferire, si può datare un'altro dei migliori lavori del Crespi da me ritrovato insieme al precedente, la *Fiera del Poggio a Caiano* di cui vengo ora a parlare.

(al prossimo fascicolo)

MATTEO MARANGONI.

IDOLO DEI BALUBA (CATANGA).

ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

SCULTURA NEGRA.

Le sculture dei negri, messe di moda poco più di una decina d'anni fa da Derain, Matisse, Picasso e da altri artisti francesi per reazione all'impressionismo, in questo periodo di tempo hanno veduto la loro fortuna crescere di continuo e a dismisura anche per ragioni insospettate e insospettabili. Non ci si contenta più di vedere in esse le opere di un'arte ingenua, che bada ai volumi costitutivi delle figure più che ai dettagli o alle apparenze, ma vi si sono scoperte grandi sintesi di forme, decomposizioni e stilizzazioni geometriche singolari, nuove interpretazioni della natura. A sentire qualcuno ci sarebbe da credere che nell'arte negra abbiamo un esempio di ciò che potrebbe essere l'arte dell'avvenire o giù di lì.

In realtà in essa non vi è nessuna sen-

SCETTRO DEI BALUBA (CATANGA).

ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

sibilità speciale radicalmente diversa dalla nostra, ma solo il manifestarsi di uno stadio primitivo, con tutte le ingenuità e gli schematismi propri delle arti primitive.

Per accostarsi alle arti dei popoli incolti e comprenderle e giudicarle rettamente, senza essere indotti a riconoscervi intenzioni insussistenti, occorre infatti conoscere e tenere presenti le leggi che sono alla base di ogni riproduzione figurata primitiva e comuni indistintamente alle arti incolte di tutti i tempi e di tutti i luoghi: primitive preistoriche, primitive contemporanee, arte dei bambini. Tali leggi si riducono a due fondamentali, quella della " frontalità " per la statuaria, quella delle " vedute principali " per il disegno.

Le figure di tutto tondo degli artisti primitivi sono sempre conformate in modo che un piano verticale ideale passante per il mezzo del viso, le divide in due parti eguali. Non vi è esempio di torsioni della testa a

VASO A TESTA FEMMINILE DEI NEGRI DEL F. SANCURU.

ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

destra o a sinistra e il torso si piega alle volte in avanti o all'indietro, mai di fianco. Se si constatano eccezioni a questa regola, quando non si tratti di deformazioni fortuite imposte da circostanze tecniche, si può affermare con sicurezza che vi è stato contatto e influsso di arti più evolute.

Nel disegno le immagini, nel loro complesso e nell'espressione delle singole parti, sono rese secondo la veduta più evidente o principale che dir si voglia. L'esempio classico è dato dalla figura umana nei rilievi egiziani, dove la testa è di profilo, le spalle di prospetto, i fianchi e le gambe nuovamente di profilo, così che la parte inferiore del corpo è raccordata alla superiore con linee addirittura assurde.

L'immanenza di queste due leggi, dalle quali scaturisce una somma di convenzioni artistiche costanti, dà a tutte le arti primitive un'aspetto comune, un'aria di famiglia, che per altro non devono trarre in inganno,

IDOLO DEI MAYOMBÉ (BASSO CONGO) (?)
ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

IDOLO DEI MAYOMBÉ (?) (BASSO CONGO).

ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

inducendo a supporre fantastiche parentele fra di loro, come quando per esempio si immaginarono influssi egizi o fenici sulle arti dell'America precolumbiana, centrale e meridionale, e come si va asserendo adesso, per quanto meno fantasticamente, almeno *a priori*, influssi egizi sull'arte dei negri.

*
* *

L'Africa è grande e da tempo immemorabile abitata da famiglie umane disparatissime: quindi in essa l'arte, pur non essendo mai uscita dallo stadio primitivo, ha assunto aspetti diversi con il variare di tempi e di luoghi. Anche prescindendo dall'arte egiziana, e da quella della costa mediterranea in genere, fra i prodotti artistici del continente africano, che pure conosciamo ancora in modo molto incompleto, si possono abbozzare vari raggruppamenti ben distinti fra di loro cronologicamente e geograficamente. Accenniamo ai

ARTE DE MAYOMBÉ (BASSO CONGO):
IDOLO DELLA MADRE ALLATTANTE
ROMA - MUSEO ETNOGRAFICO

IDOLO DEI MAYOMBÉ (?) (BASSO CONGO).

ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

più importanti. Molto antiche sono le figurine in steatite della Sierra Leone: idoli di una singolare forza stilistica, nei quali le cure dell'artista sono attirate sopratutto dalle forme della testa, che egli rende con energia naturalistica spesso addirittura esagerata. Al secolo XVI° e ai seguenti risalgono i bronzi e gli avori di Benin presso la foce del Niger, arte complessa tecnicamente e formalmente, che deve il suo eccezionale sviluppo a insegnamenti di artisti portoghesi. L'ingenuità primitiva vi è alquanto modificata, ma malgrado ciò furono possibili opere di singolare bellezza per sintesi di forme e purezza di stile: primissima fra tutte la fanciulla dai coralli del Museo Britannico. Almeno in parte nostre contemporanee sono le pitture su roccia dei Boscimani dell'Africa australe, pitture che per molti rispetti richiamano quelle più note delle caverne preistoriche di Spagna e di Francia. Ma il gruppo più copiosa-

FETICCIO PROVENIENTE DAL MAYOMBÉ (BASSO CONGO).

ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

mente rappresentato è quello delle sculture in legno dell'Africa occidentale e in particolare del Congo. In esso il manifestarsi del fenomeno artistico nei suoi inizi si rivela chiaro e puro senza che vi sia indizio di contatti con arti più evolute, così come forse avviene solo nell'arte egizia. Di qui l'altissimo suo valore per illustrare la sensibilità artistica del negro e per studiare in un nuovo ambiente la genesi del fenomeno artistico.

Molto si potrebbe dire in questo che è quasi il campo sperimentale dell'estetica, dal quale soltanto, sia detto di sfuggita, potrà venire un giorno la luce definitiva sull'essenza e sulle leggi dell'arte, indagando il sorgere, la migrazione e l'evoluzione dei vari tipi figurati in un continente immenso per un periodo forse anche millenario; ma mi limiterò ad illustrare sommariamente gli esempi più caratteristici di sculture congolesi, conservati in uno dei nostri maggiori istituti, il Museo Etnogra-

IDOLO DEI MAYOMBÉ (?) (BASSO CONGO).

ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

fico di Roma, ed a cercare di mettere questi monumenti in quella che secondo me è la vera loro luce.

*
* *

L'area nella quale si è sviluppata la scultura in legno dei negri, coperta da immense foreste che rendono difficili le relazioni fra popolo e popolo e li isolano nel loro sviluppo, è anche troppo vasta perchè nelle sue creazioni artistiche si possa avere un'uniformità stilistica anche relativa e infatti è facile distinguervi dei sottogruppi nettamente individuati.

Uno dei più interessanti è quello dei negri Baluba sull'alto Lualaba, proprio nel cuore dell'Africa, presso le sorgenti del Congo. Ecco un idoletto della dea-madre (*pag. 592*), simbolo del mondo materiale o della natura feconda, come indica, secondo una convenzione comune a tutte le rappresentazioni di questa elementare e

DONNA CHE VERSA DA BERE DEI MAYOMBÉ (?) (BASSO CONGO).

ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

quasi universale immagine religiosa, il gesto delle mani reggenti le mammelle. La testa con l'amplissima curva della fronte dall'accarezzata levigatezza, le grandi areate delle sopracciglia, gli occhi dalle palpebre suggellate, la bocca segnata in modo deciso fra i solchi naso-labiali rilevati, presenta una stilizzazione molto marcata e ha una forza di suggestione non disprezzabile. Il simbolo primitivo e umanissimo è espresso con semplice purezza, scevra di ogni volgarità; l'accentuazione dell'ombelico, lo stesso gesto delle mani, che in monumenti di altre arti degenera spesso in oscenità, qui sono dominati e purificati dal severo e misterioso aspetto della testa piantata saldamente con il collo cilindrico sulle spalle spianate. La nostra tendenza simbolistica ama anche riconoscere nel rozzo ceppo da cui sembra spuntare, quasi sprigionandosi, la figura, la massa della materia d'onde si libera e sorge il simbolo che la rap-

SUONATORE DI CORNO DEI MAYOMBÉ (?) (BASSO CONGO).

ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

presenta e il pensiero ricorda subito il trono Ludovisi, monumento di forme tanto diverse ma animato dallo stesso pensiero, dove la dea sorge dal mare o dalla terra apertasi a generarla. Non confondiamo la meraviglia ellenica con l'umile opera negra, ma riconosciamo volentieri in questa un capolavoro dell'arte negra, una delle opere più significative da essa prodotte.

Uno scettro a tre apici, raffigurante esso pure la dea-madre (*pag. 593*) è interessante per vari rispetti anche se di fattura meno accurata e un po' manierata. Le forme sono le stesse, ma lo stile duro del legno è lasciato in piena evidenza. Il corpo è raffigurato intero, ma con le gambe inverosimilmente raccorciate; il negro mette in rilievo, dando loro proporzioni maggiori, le parti che più lo colpiscono o che più importano dal punto di vista religioso: così la testa per il primo rispetto, il torace, dove si accumulano i simboli della fecondità, per

DONNA PRIGIONIERA DEI MAYOMBÉ (BASSO CONGO).

ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

il secondo, sono sviluppati sproporzionatamente in confronto delle gambe. Singolari sono i tre apici, enorme stilizzazione di un tipo di acconciatura proprio dei Baluba, a proposito del quale ci si può chiedere se sia stata originata veramente dall'intenzione di riprodurre tale acconciatura o semplicemente suggerita, almeno una prima volta, da un legno conformato così casualmente: nelle arti primitive spesso è dubbio se l'elemento geometrico sia una stilizzazione del naturalistico, o questo una interpretazione suggerita da elementi geometrici puramente decorativi e occasionali.

Simile è un vaso a testa umana, (*pag. 594*) dove peraltro le forme marcate e taglienti degli altri due pezzi sono attenuate, quasi spianate per adattarsi allo speciale uso tettonico, alla superficie tondeggiante del vaso. Tale preoccupazione pratica è stata presente all'artista durante tutto il lavoro e bisogna convenire che il suo tentativo di adattamento è riuscito in modo perfetto. L'artefice ha saputo trarre vantaggio anche dai tatuaggi e dalle cicatrici artificiali per decorare i piani delle guancie e delle tempie che al suo gusto primitivo dovevano apparire troppo vuoti.

Nell'idolo, nello scettro e nel vaso, le teste hanno gli occhi chiusi. La ragione di

FIGURINA DI SCIMMIA DEI MAYOMBÉ (BASSO CONGO).

ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

tale singolarissima particolarità deve forse ricercarsi in qualche timore per la potenza magica che tutti i selvaggi, e talvolta anche i non selvaggi, annettono all'occhio. La stessa caratteristica degli occhi chiusi, stando alla tradizione, sarebbe stata propria anche dell'arte classica nella sua fase più antica: si dice infatti che Dedalo per primo avesse osato o saputo rappresentare le statue con gli occhi aperti. Così ancora una volta nel nome del leggendario e multiforme artista cretese, il Leonardo della protostoria ellenica, si impersona lo sforzo di tutti i primitivi verso un'arte superiore.

Un'altro saggio dello stile dei Baluba è il bastone riprodotto alla pagina 606: lavoro meno accurato e forse anche più recente degli altri, ma che mostra la stessa caratteristica stilizzazione, lo stesso amore per gli ampli piani ricurvi accuratamente levigati, l'indovinato adattamento delle forme umane alle esigenze tettoniche con un ritmico flusso di linee. Le acconciature tipiche dei Baluba, le braccia, la linea delle scapole, i seni, gli orecchi, la sagoma dei visi, la barba della figura inferiore, tutto è geometrizzato e appuntito per ottenere un ritmo decorativo fortemente simmetrico. Per questa stessa ricerca di simmetria gli orecchi si deformano e sembrano animale-

BASTONE DA STREGONE DEI BALUBA (CATANGA).
ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

schi più che umani e i seni della figura inferiore, certo maschile, sono uguali a quelli della figura superiore, femminile. Forse sono rappresentati i due grandi numi che stanno alla base di molte delle religioni negre: lo spirituale dio celeste e la materiale dea-madre, ambedue in atto di indicare l'ombelico, sede principale della loro potenza magica.

*
* *

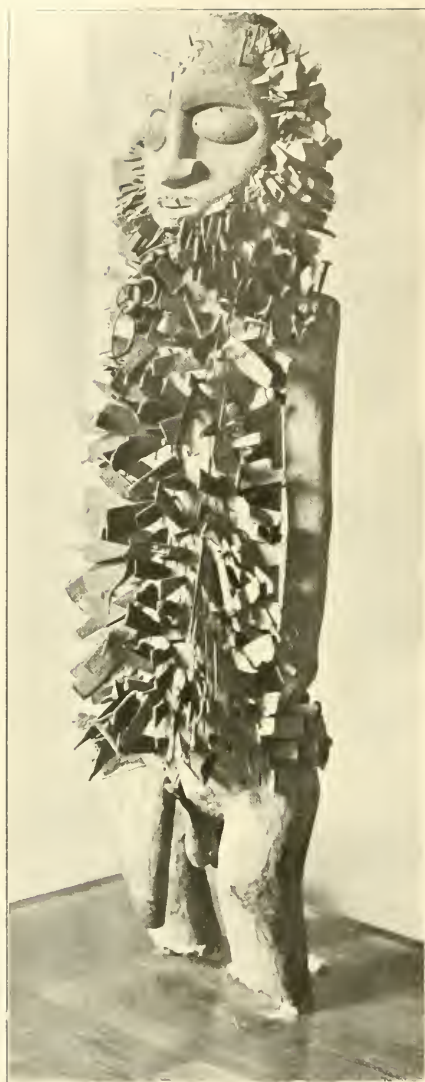
Un mondo artisticamente del tutto diverso è quello dei negri del Mayombé, a nord delle foci del Congo. Mentre fra i Baluba impera sovrana una accentuata stilizzazione, risultato forse di una lunga tradizione, con la quale ben si accorda la monotonia dei tipi, nel Mayombé prevale invece il naturalismo al quale si accompagna una notevole varietà di tipi figurati. L'artista Baluba trae dalla natura la semplice ispirazione della sua opera, i cui elementi egli rielabora intensamente entro di sè, l'artista Mayombé invece vuole imitare la natura e perciò paragona continuamente con essa la propria opera e la migliora via via nelle proporzioni generali e nel trattamento di dettaglio e da questo procedimento trae perizia e genio multiforme.

Se la differenza fra arte Baluba e arte Mayombé è molto netta, non mancano tuttavia tracce di un qualche legame fra queste due provincie artistiche. Anzitutto vi sono le sculture del Casai, territorio intermedio fra il Mayombé e i Baluba, alcuni superbi esemplari delle quali, conservati nel museo Britannico, mentre per più rispetti ricordano molto da vicino varie convenzioni stilistiche dei Baluba, d'altra parte per la loro tendenza realistica, che arriva perfino

a tentare il ritratto, si collegano sicuramente con l'arte del Mayombé. Inoltre alcune figurine del Mayombé stesso (*pag. 618*) che mostrano una curiosissima stilizzazione a volumi e piani geometrici, con deformazioni quasi caricaturali, estranea alla più comune arte Mayombé, hanno le gambe rese nel caratteristico modo che abbiamo visto nello scettro dei Baluba (*pag. 593*) e rappresentano il tipo della dea-madre che indica l'ombelico, talvolta anche accoppiata con il dio maschile, come nel bastone dei Baluba (*pag. 606*), coincidenze di convenzioni artistiche e di indizi formali e culturali, che fanno pensare fondatamente a una qualche relazione artistico-religiosa fra i due paesi. Ma queste figurine a volumi geometrici sono le meno comuni nel Mayombé e la loro manierata identità fa pensare che risalgano ad una fase artistica cessata. Le creazioni della corrente realistica sono di gran lunga più frequenti.

Interessante anzitutto è una serie di idoletti rappresentanti la dea-madre. Una statuetta (*pag. 595*) scolpita in legno chiaro, al quale alcuni elementi colorati aggiungono un effetto cromatico raro nella scultura negra, rappresenta la dea seduta sulle gambe ripiegate, con il figlio sulle ginocchia: viene alla mente l'Iside degli Egiziani che allatta il piccolo Horus. Salvo la solita sproporzione della testa, il corpo è ben studiato e bene reso.

Molto simile, è un'altra figuretta (*pagina 596*), meno elaborata, con la parte inferiore del corpo appena accennata, ma con un aspetto di maggiore arcaismo. Il motivo, la forma del copricapo, la levigatezza delle superfici, il legno scuro che ricorda il basalto, faranno esultare i soste-

BASTONE DEI MAYOMBÉ (BASSO CONGO).
ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

GRANDE FETICCIO RACCOLTO SUL F. LUCULA NEL MAYOMBÉ (BASSO CONGO) - ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

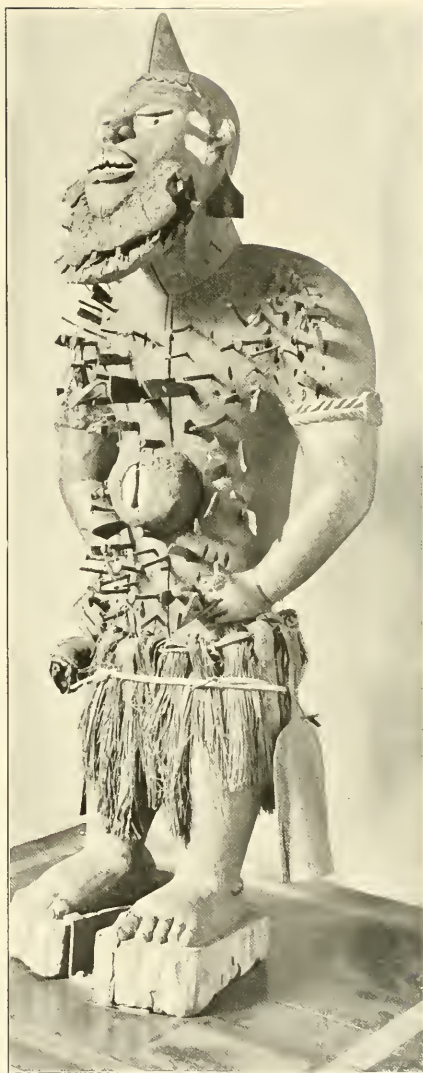
nitori di una derivazione dell'arte negra da quella egizia, in un soggetto che già ne ricorda uno analogo egiziano. Vedremo più avanti come non sia il caso di pensare ad una così alta ispirazione.

Il soggetto della madre è trattato con motivo completamente diverso, di schietto sapore africano, in un'altra statuetta (*pag. 599*). La donna è inginocchiata e porta il bambino a cavalcioni sulla schiena. È interessante vedere come l'artista ha afferrato e reso chiaramente il complesso delle membra intrecciantisi e come ha girato la testa del fanciullo per riaverla di pieno prospetto nella veduta laterale del piccolo gruppo.

Ma il capolavoro di questa serie è il gruppetto della madre allattante *(pag. 597)*, uno fra i saggi più perfetti dell'arte Mayombé. Rimane la sproporzione caratteristica della testa, l'intreccio delle gambe è reso con una ingenua compenetrazione delle masse, ma l'artista arriva ad accennare la delicatezza del corpo femminile e mostra tutta la sua bravura nella testa, dove sembra quasi di poter riconoscere degli elementi ritrattistici. In realtà non si tratta di questo, ma l'artista ha colto e reso il tipo etnico con vera maestria così nei dettagli fisici, fra i quali non è trascurato nemmeno il particolare dei denti rotti ad arte, secondo l'usanza propria dei Mayombé, come nell'espressione un po' melensa e imbambolata caratteristica dei negri. Il segreto che dà tanta vita a questa figura è forse negli occhi resi plasticamente in ogni dettaglio, mentre di solito essi sono accennati sommariamente o deformati da aggiunte eterogenee. Questo dettaglio, insieme a quello della bocca dischiusa, segna veramente una nuova fase rispetto alle figure arcaiche del Casai e a

quelle dei Baluba con la bocca e gli occhi chiusi. Abbiamo davanti a noi uno dei bei pezzi dell'età d'oro dell'arte negra.

Nessuna di queste statuette della dea-madre è uguale alle altre, una certa comunanza di tipo sussiste, ma gli elementi variabili prevalgono di gran lunga: prova sicura che l'artista Mayombé non era un manierista, un tradizionalista, un semplice riproduttore di tipi fissi, ma sulla base di questi lavorava liberamente secondo la capacità e le tendenze personali. In ciò sta la forza dell'arte Mayombé e la ragione delle sue maggiori possibilità.

Accanto alla figura della dea-madre ecco un feticcio maschile *(pag. 600)*. Il corpo è informe perchè semplice sostegno destinato ad essere rivestito di simboli religiosi, ma la testa è un lavoro di notevole importanza. Il modellato accurato e preciso dei particolari del viso, lo collocano alquanto vicino alla figura precedente: si noti sopratutto il rilievo metallico delle labbra. Purtroppo, a ravvivarne la vivacità, ad animarne lo sguardo, l'artista primitivo ha incastrato sotto le palpebre dei frammentini di specchio, che certo, artisticamente, non raggiungono l'effetto ottenuto con mezzi molto più semplici dall'autore della madre allattante. Il desiderio di riprodurre in qualche modo la lucentezza misteriosa dello sguardo è stato comune a quasi tutte le arti: solo l'arte nostra, dal rinascimento in poi, guidata dall'esempio occasionale della grande massa di sculture romane note allora, si è di massima attenuta ai semplici mezzi plastici offerti dalla stessa materia da cui era cavata tutta la figura. L'imitazione di uno stato di fatto fortuito condusse così ad un vero affinamento

GRANDE FETICCIO RACCOLTO NEL MAYOMBÉ (BASSO CONGO) ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO

estetico. I frammenti di porcellana e di specchio usati dai negri hanno infatti la stessa funzione degli occhi di smalto e di pietre colorate, che i greci e i romani incastravano in quasi tutte le loro statue di bronzo, in quelle criselefantine e talvolta anche in quelle di marmo.

Anche per questo dettaglio possiamo avvertire un contatto con i procedimenti degli artisti modernissimi, così inclini all'impiego delle materie più eterogenee, ma anche questa volta non si tratta di mezzi rispondenti ad una sensibilità diversa, ma semplicemente di un primitivismo, consigliato dal desiderio di riprodurre fedelmente la natura, da un'intenzione cioè del tutto antagonistica a quelle dell'arte moderna.

Dopo le rappresentazioni della divinità ecco riproduzioni di soggetti della vita comune, che, dal punto di vista artistico, possiamo considerare tali anche se essi pure poterono essere usati come feticci: una donna inginocchiata (*pag. 601*) e un'altra non solo inginocchiata, ma con le braccia legate dietro la schiena, forse una prigioniera, (*pag. 604*) e ancora una, seduta, con un bicchiere nella sinistra e una brocchetta nella destra (*pag. 602*) di lavoro particolarmente buono. Ma più singolare di tutti è una figura virile, rappresentante forse un suonatore di corno, con l'astuccio del corno nella sinistra (*pag. 603*). In esso vi sono le solite sproporzioni, il torso che doveva essere coperto dallo specchietto magico è informe, ma la testa ha dettagli degni del bronzo e le estremità mostrano una accuratezza insolita in tutta l'arte negra: l'ossuta eleganza delle dita ricorda quella dei guerrieri greci di Egina.

Figure di mortali e figure divine sono alternate in un bastone figurato (*pag. 607*). In alto un capo, la testa coperta da un berretto a callotta con lungo fiocco, che accosta una mano al viso quasi in gesto di meditazione: nel mezzo la solita dea della fecondità, ma questa volta ritta in piedi con una mano ai seni e l'altra al grembo, il celebre gesto che dalle figurine orientali di Astarte, attraverso le Afroditi preelleniche, giunse ad essere sublimato nella Cnidia di Prassitele e nelle sue sorelle minori, le Veneri della Tribuna Medicea e del Campidoglio; in basso un'altra figura virile accoccolata e con le braccia incrociate sul petto, forse un servo.

Piuttosto rare sono le figure di animali. Ricordo una scimmietta (*pag. 605*) molto ben proporzionata e che non manca di una certa vivacità. Questa deficienza stupirà, dato che i primitivi sono ritenuti generalmente dei grandi animalisti, ma va tenuto presente che lo sono specialmente nelle opere disegnative e non perchè essi mettano una particolare cura nel ritrarre gli animali, ma perchè le vedute principali di questi coincidono di massima con la veduta naturale. Perciò nelle figure di animali non avvertiamo le incongruenze che appaiono invece in quelle umane.

Ma l'arte del Mayombè ha altri lati anche più singolari. Quei negri si sono provati addirittura nella statuaria di proporzioni quasi naturali. Ecco un grande feticcio dall'aspetto lugubre (*pag. 608*), irto delle punte metalliche infitte nel suo corpo dagli stregoni a scopo magico con intendimenti analoghi a quelli delle " fatture ", in uso anche in Europa, esempio vivo della superstizione idealizzatasi presso alcuni popoli civili in certe colossali statue chiodate di recentissima memoria. Un altro simile

DETTAGLIO DI UN FETICCIO RACCOLTO A BANANA.
ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

(*pag. 609*) ha una testa curiosissima per la deformazione geometrica dei suoi volumi e per la maschera paurosa e feroce che le è stata data. Singolare infine è il feticcio maschile di cui è riprodotta la testa alla pagina 611. Le leggi delle arti primitive sono sempre rispettate e il corpo, per proporzioni e modellato, è quasi informe perchè anche quì aveva la semplice funzione di sostegno dei simboli magici, ma la testa è un vero capolavoro dell'arte negra: in essa i vari piani sono condotti a precisa finitezza, alla piena stilizzazione che, per cercare gli esempi in un campo affine, rende tanto suggestive le sculture egiziane. La bocca aperta e profonda, le labbra, le sopracciglia e la capigliatura spiccano intensamente colorate sul pallore del viso, pallore che i negri ritengono proprio degli spiriti, gli occhi infossati, certo per incastrarvi degli specchi, ma che piacciono così al nostro gusto abituato alle vuote occhiaie di tante sculture antiche, danno alla figura un aspetto anche più suggestivo. Da notare infine la benda che stringe la testa, con un bottoncino in mezzo alla fronte e l'ampio collare, ambedue non ricavati dal legno ma aggiunti di stoffa, i quali, insieme al bianco che copre il viso, fanno pensare ad un " Pierrot ". Non si può dire che l'uso d'un materiale eterogeneo sia fatto qui con poco gusto o a sproposito.

Sempre del Mayombé è la grande maschera della pag. 613, monumento eccezionale per la sua profonda espressione corrucciata, certo non fortuita, ma voluta dall'artista e ottenuta coprendo d'ombra l'occhio con l'abbassare le arcate orbitarie. Si dice sempre che l'arte nera è triste: sarebbe meglio dire che è inespressiva, come tutte le arti primitive, nelle quali si hanno tutt'al più delle figure paurose per l'introduzione di elementi fantastici o esagerati. La definizione di arte " triste ", evidentemente è stata suggerita, per contrapposto, dalle figure sorridenti dell'arcaismo egiziano, greco e del nostro medio-evo, nelle quali il sorriso è appunto il primo sforzo verso l'espressione dei sentimenti. Ora come si spiega nella maschera del Mayombé l'uso di mezzi espressivi che in tutte le arti sono stati sempre una conquista di fasi molto più progredite? L'esempio non è unico: anche alcuni rari canopi chiusini, che eccellono fra la massa insignificante, mostrano alle volte simili ingenui ma violenti tentativi di espressione. L'artista primitivo nella febbre della creazione può forse alle volte, in un istante geniale, precorrere il lungo e faticoso cammino dell'arte. In questi rari esempi di espressione di sentimenti è l'affermarsi gagliardo dell'individuo creatore anche per le arti primitive, a dispetto di chi, abituato all'apparente maggiore varietà della nostra produzione artistica, nega ogni traccia dell'individuo in quella primitiva.

Una grande maschera, lavoro dei Bari sul Nilo Bianco, (*pag. 615*), mostra l'inespressività comune, in un opera che per le buone proporzioni e la notevole finitezza tradisce un artista tecnicamente più addestrato dell'autore della maschera Mayombé.

*
* *

Fuori del bacino del Congo, nella massa di feticci che è comune a quasi tutte le stirpi negre, la ricerca artistica sembra meno evidente. Artisti umilissimi si limitano a ripetere più o meno disgraziatamente i tipi principali, necessari ai riti magici. An-

MASCHERA DEI MAYOMBE (BASSO CONGO).
ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

cora fra gli esempi meno brutti è un idolo dei Marungu presso il lago di Tanganica *(pag. 618)*, che ne ricorda altri simili di altri paesi periferici: la Guinea e il Sudan. In esso alle solite sproporzioni si aggiunge la deficienza di senso plastico per cui alcuni elementi sono appena accennati, quasi solo disegnati.

Dalla Costa d'Avorio e dal Mpaguè provengono tuttavia delle maschere abbastanza notevoli, a proposito delle quali può essere nuovamente ricordata quella dei Bari (*pagina 615*).

Figure singolarissime, che si staccano completamente da quanto abbiamo visto finora sono invece quelle provenienti dall'Ogouè nel Gabon *(pag. 616-17)*. Si tratta di immagini religiose in legno rivestito con lamine di rame e di ottone, che vengono deposte sulle casse dei feticci, immagini nelle quali la testa, come al solito, ha un enorme sviluppo, mentre collo e torso sono ridotti a un breve cilindro e le gambe stilizzate in una specie di rombo. Queste figure hanno mandato in visibilio più di ogni altro lavoro negro alcuni artisti moderni, i quali vi hanno visto audaci scomposizioni geometriche, geniali soluzioni di piani, inspiegabili stilizzazioni etc., etc. Ma la loro genesi è molto semplice e chiara: non si tratta di opere plastiche vere e proprie, bensì di uno schema disegnativo al quale è stato dato volume ritagliandolo in una tavola di legno. Anzi è probabile che in origine fossero semplicemente disegnate sui coperchi delle casse da feticci sui quali ora vengono collocate. Con uno schema disegnativo originario, a vedute principali, nel quale sopra e ai lati erano svolti anche alcuni piani non visibili nella veduta prescelta, si spiegano il viso ovale di prospetto, il copricapo espresso dalla mezzaluna in alto, la capigliatura acconciata in foggia simile a quella dell'idolo dei Marungu *(pag. 618)* con due riccioli pendenti, le due gambe di profilo e, come sempre, fortemente piegate al ginocchio. Anche l'arte infantile offre dei paralleli stringentissimi con queste figure.

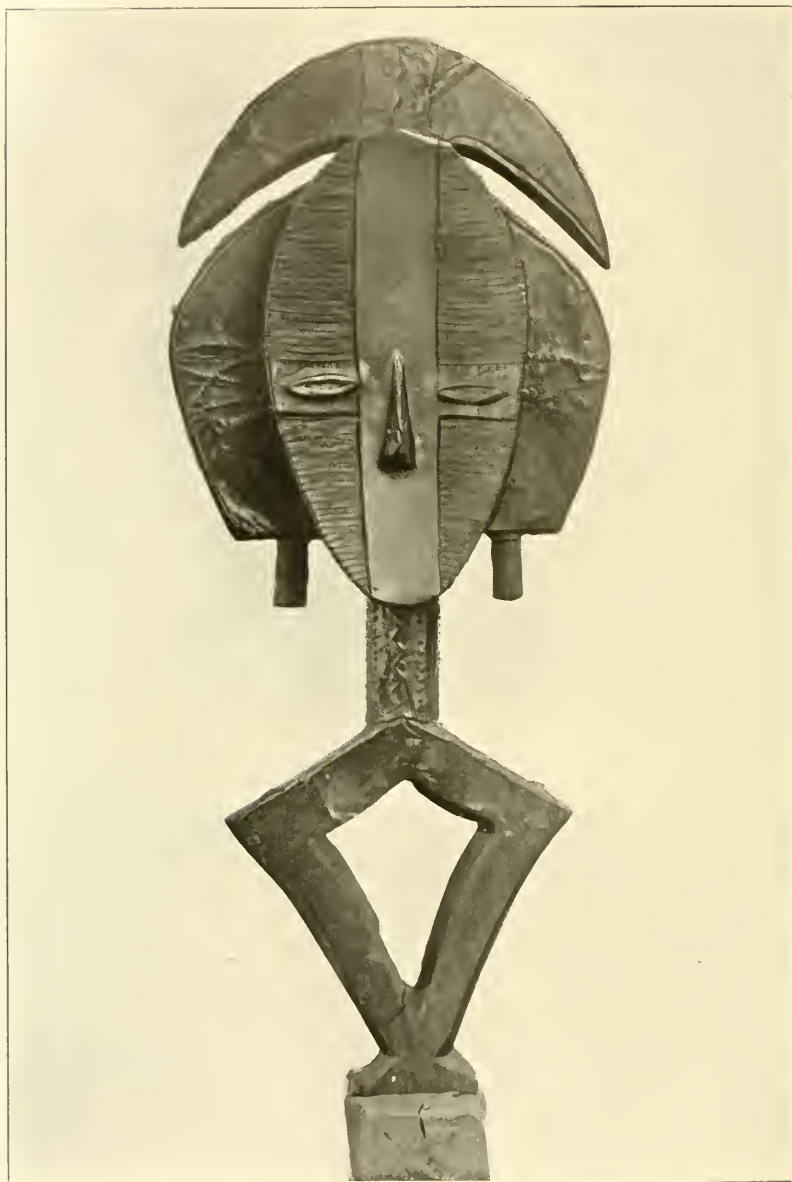
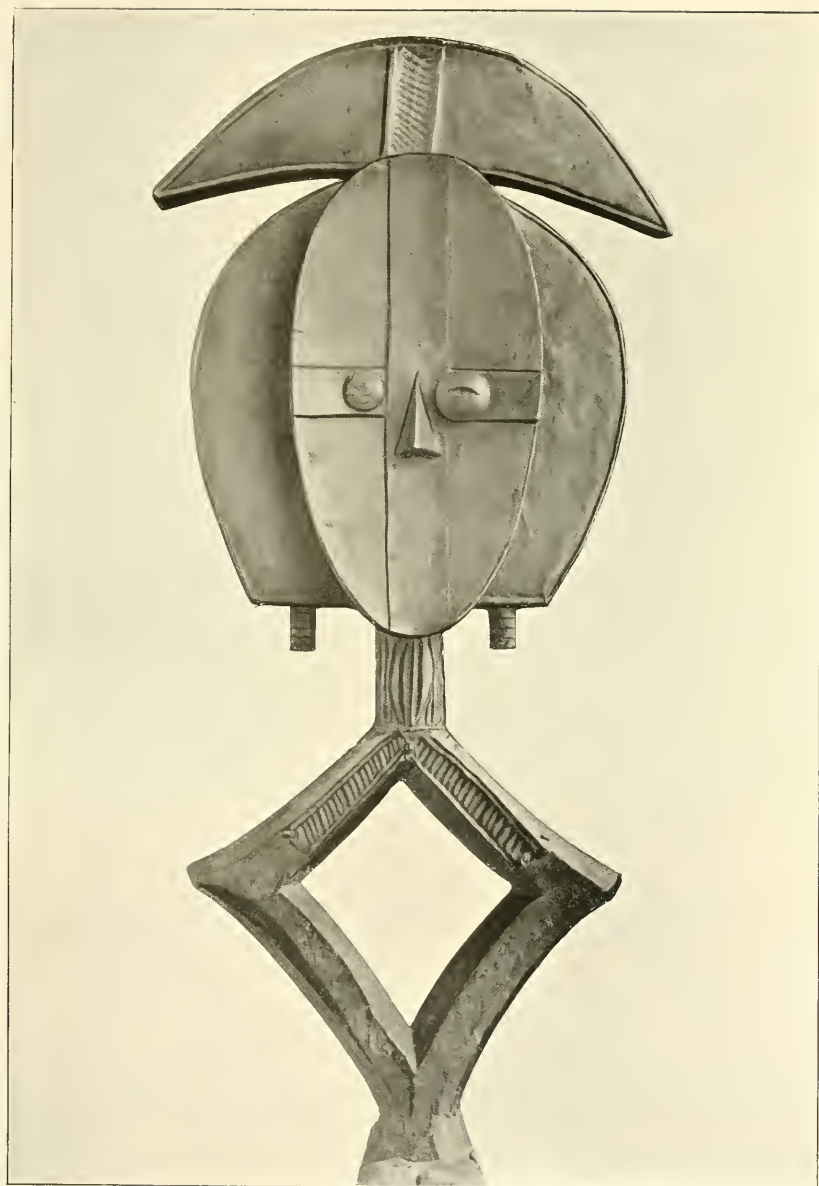
Abbiamo davanti a noi dei pasticci plastico-disegnativi, che ricordano singolarmente un certo ritratto della Marchesa Casati opera di Balla, con la differenza che l'opera del negro è spontanea e quindi può essere considerata lavoro artistico, mentre quella del moderno è frutto di una elaborazione concettuale e quindi, non foss'altro che per questo, è non-arte.

*
* *

Chiunque si fa ad osservare l'arte negra non sa sottrarsi a due domande: a che tempo risalgono le sue sculture? sono esse frutto di una evoluzione spontanea o il germe primo è giunto nel bacino del Congo da altri paesi?

Il bisogno di una cronologia è sentito in ogni campo del sapere e quindi anche dell'arte, non perchè l'opera d'arte aumenti o perda i suoi pregi secondo l'epoca in cui è stata fatta, ma per il bisogno di stabilire relazioni, di abbozzare una linea evolutiva. La conoscenza del " divenire „ di qualsiasi fenomeno è ciò che più soddisfa, forse perchè ci permette quasi di sollevare un lembo del segreto della creazione.

Per le sculture negre si parla facilmente di sculture arcaiche e di sculture recenti, di XIII e di XVI secolo, ma, fuorchè per le sculture di Benin, tali giudizi, riferiti a paesi dove manca la scrittura, e le rela-

MASCHERA DEI BARI (NILO BIANCO)
ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

FETICCIO RACCOLTO NELL'ALTO OGOUÉ (GABON)
ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO

FETICCIO RACCOLTO NELL'ALTO OGOUÉ (GABON)
ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

IDOLO DEI MARUNGU (LAGO TANGANICA)
ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

FETICCIO DEI MAYOMBÉ (BASSO CONGO)
ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

zioni con l'Europa sono rare e recenti, non hanno base.

I cardini per una cronologia dell'arte congolese dovrebbero essere le statue-ritratto dei quattro capi Busciongo provenienti dal Casai e conservate nel Museo Britannico. Una di esse rappresenterebbe, secondo la tradizione, Sciamba Balongongo, un capo che governò fra il 1600 e il 1610. Un'altra rappresenterebbe invece Bope Pelenge, altro grande capo che governò intorno al 1790. Gli altri due ritratti sarebbero intermedi. È opinione comunemente accettata che queste quattro statue-ritratto sieno contemporanee delle persone rappresentate e si scaglionino quindi fra il principio del XVII e la fine del XVIII secolo, ma chi ha pratica di stili riconosce subito e con piena sicurezza che sono tutte e quattro contemporanee e dovute allo stesso ar-

IDOLO ARCAICO DEI BAMBA (?) (ANGOLA SETTENTRIONALE) - ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

IDOLO ARCAICO DEI BAMBA (?) (ANGOLA SETTENTRIONALE) – ROMA, MUSEO ETNOGRAFICO.

tista. Quindi se le denominazioni tradizionali sono attendibili, e pare non vi sia motivo di dubitarne, non possono essere più antiche di Bope Pelenge e cioè della fine del secolo XVIII. Del resto appunto in quest'epoca si sviluppava l'impero dei Busciongo con il cui apogeo è probabile coincidesse una fioritura delle arti. Si tratterebbe dunque di una serie di ritratti fittizi, fatta per rispondere a un bisogno, ovvio presso un popolo dedito al culto degli avi, quando l'arte venne a trovarsi in condizione di poter adempiere al difficile compito. Anche Roma, che come i negri tributava agli avi un culto molto importante, aveva sul Campidoglio le statue dei Re, statue che si credevano innalzate dai re stessi, mentre sicuri indizi provano non essere state anteriori al IV-III sec. av. Cr. Anche questa volta non erano che ritratti fittizi, un esatto paral-

lelo delle statue-ritratto dei capi congolesi.

In queste dunque abbiamo bensì un'importante punto fisso per la cronologia dell'arte negra, ma unico e non plurimo e molto più recente di quanto si suole ritenere. Da notare che in esse gli occhi sono ancora chiusi come nelle figure dei Baluba le quali perciò non possono essere cronologicamente molto lontane da esse.

Ma un altro prezioso dato cronologico è fornito da due idoletti del Museo Etnografico di Roma *(pag. 619)*. Questi furono portati dal Portogallo in Italia sul finire del sec. XVII dal Cardinal Giorgio Cornaro di Padova e in seguito passarono a Bologna in proprietà del Vallisnieri. Si devono quindi ritenere per lo meno della metà del secolo XVII. Dalle notizie segnate nel 1700 sugli zoccoli degli idoletti si può dedurre che provengono dalle foci del Congo, forse dal territorio dei Bamba. Rappresentano la dea-madre in una curiosa stilizzazione, che peraltro per la forma dello zoccolo, il movimento delle braccia, il modo come sono spianate le spalle, prelude immediatamente il tipo dei Baluba (*pag. 592*). Oltrechè cronologicamente questi due idoletti sono importantissimi anche tipologicamente perchè collegano le figurine di steatite della Sierra Leone, ritenute preistoriche, con la scultura negra moderna. Il tipo falloide con uno zoccolo al posto dei piedi, il motivo delle braccia sollevate davanti al petto, la stranissima acconciatura, il collare, sono elementi che ritornano tutti in vari di quegli idoletti della Sierra Leone. Inoltre questi, conseguentemente al prototipo donde derivano, sembra fossero simboli della fecondità e la dea-madre è il simbolo della fecondità per eccellenza: vi è dunque piena corrispondenza anche di concetto. Tanto i due idoli del Vallisnieri (*pag. 619*) quanto la dea-madre dei Baluba (*pag. 592*) hanno poi in comune con le figurine della Sierra Leone anche un curioso dettaglio tettonico: una piccola cavità conica sull'alto della testa. Lo scopo preciso di questa cavità ci sfugge, ma certo dovette avere carattere rituale e come tale è molto importante per comprovare il legame intercedente fra i tre diversi gruppi, risalenti ad epoche così lontane fra di loro. Il substrato religioso e figurato dell'arte negra, dai tempi più remoti ai nostri giorni, si dimostra unico.

Le figurine della Sierra Leone sono ritenute preistoriche, ma la preistoria in Africa finisce molto tardi, di massima con la penetrazione europea; inoltre fra esse e gli idoli del Vallisnieri vi sono affinità così strette che non si possono ritenere anteriori a questi di molti secoli.

Abbiamo visto che gli idoli del Vallisnieri sono del XVII secolo, i capi Busciongo del Museo Britannico e le migliori sculture dei Baluba del XVIII. Ancora vicina ai capi Busciongo, ma un po' più recente, forse del principio del sec. XIX è la madre allattante del Mayombé (*pag. 597*). Le rimanenti sculture e cioè la grande massa di quelle giunte a noi, devono essere ancora più recenti, in generale della prima metà del secolo XIX. Del resto il materiale impiegato, il legno, impedisce di pensare ad un'alta antichità per la maggioranza delle sculture negre, perchè le condizioni di preservazione che offre l'Africa Congolese, priva com'è di costruzioni in muratura, sono molto deficienti.

La cronologia relativamente recente che io ritengo di poter sostenere rende di per

sè improbabile un influsso dell'arte egiziana sull'arte negra, influsso che molti hanno strenuamente sostenuto e sostengono tuttora. Somiglianze fra i tipi statuari egizi e quelli negri ve ne sono e abbiamo già avuto occasione di rilevarle: le figure accocolate fanno pensare ai famosi scribi, la madre allattante ad Iside ed Horus, ma i confronti sono possibili solo con tipi negri presumibilmente recenti, mentre quelli sicuramente antichi, per esempio quelli della Sierra Leone, sono alquanto diversi. Ad ogni modo si tratta di somiglianze dovute al coincidere di motivi naturali che, indipendentemente dall'Egitto, si ripetono così nell'Africa equatoriale, come in altre parti del mondo, nei paesi buddistici e in America.

Inoltre per testimoniare le derivazioni artistiche da uno in altro ambiente, pesano non tanto alcune somiglianze di tipi, che possono essere fortuite, quanto il mantenersi delle convenzioni stilistiche e le convenzioni tipiche della statuaria egiziana: gambe rigide con il piede sinistro avanzato, braccia aderenti al tronco, pugni serrati, mancano del tutto nell'arte negra, dove invece abbiamo le gambe parallele, fortemente piegate alle ginocchia e le braccia portate costantemente davanti al petto.

L'influsso egiziano è possibile storicamente e geograficamente, ma finora non è possibile additarne nessuna prova monumentale. I suoi sostenitori, evidentemente, furono colpiti, più che altro, dalla somiglianza generica che corre fra le due arti per la rigida obbedienza che prestano ambedue alle leggi primitive, ma queste leggi sono generali, vere leggi naturali e non specifiche delle arti dell'Africa.

Tuttavia io credo che agli inizi e sul declinare della civiltà egiziana sia possibile individuare qualche elemento culturale e figurato, che appare anche in quella negra, — per esempio il tipo più antico della deamadre — ma per spiegarlo io credo sia più logico pensare all'influsso sulla civiltà egiziana di un substrato preistorico negro già esistente nella valle del Nilo, quando vi arrivarono gli egiziani. Sul Nilo, fra la prima e seconda cataratta, nella necropoli meroetica di Caranogh, riferibile al II-III sec. d. Cr., sono stati trovati degli idoli femminili in terracotta, molto simili da una parte a quelli dell'Egitto preistorico, dall'altra a quelli della Sierra Leone, del Vallisnieri e dei Baluba. Non è possibile ammettere il riapparire spontaneo di un tipo preistorico a 5000 e più anni di distanza e quindi dobbiamo pensare a influssi esercitati sulla civiltà copta di Caranogh da tribù negre occidentali, presso le quali si sarebbero conservati i culti e i tipi figurati trovati dagli egiziani nella valle del Nilo al loro arrivo e continuantisi tuttora presso i negri nostri contemporanei. Di tali influssi è conservato anche ricordo storico.

L'arte dei negri appare dunque per ogni rispetto una produzione spontanea, scevra da ogni influsso estraneo e con una tradizione lunghissima, forse millenaria. Non è un mondo estetico agli antipodi del nostro, ma un'ingenua arte primitiva, che ha le sue semplici bellezze, le sue ingenue suggestioni e che di tanto in tanto, per la genialità di forti individui, tenta anche audacie che preludono a fasi più evolute, il cui divenire è stato forse impedito dal sopraggiungere e dal dilagare nell'Africa della cultura europea.

CARLO ANTI.

COMMENTI.

Una STORIA DEL METROPOLITAN MUSEUM di New-York, tracciata da W. E. HOVE, insegna a noi italiani molte cose interessanti.

Quando da noi si dice " museo „ è probabile che nella mente dei più tornino a galla una serie di impressioni poco allegre. Fate analizzare a una persona di mezzana coltura il concetto di " museo „ e vedrete che risulterà formato presso a poco di queste note: solitudine, immobilità, musoneria, noia. O qualcosa di simile. A cui aggiungeranno alcune altre notazioni fisiche egualmente implacabili: ex-convento, buio pesto, polvere annosa, impaccio burocratico.

Con il *Metropolitan* siamo ben lontani da ciò. Già basterebbe pensare alla sua origine. L'iniziativa decisiva della fondazione, fu presa a Parigi nel 1866 durante il corso di un pranzo. E tutta la sua vita ha risentito di questa spregiudicatezza e prontezza iniziale. Il museo è governato da un consiglio di soci, amatori munifici. Ha un capitale di dieci milioni di dollari, un bilancio di 350.000, cioè al cambio d'oggi più di nove milioni di lire..... (quale è il bilancio degli Uffizi o del Nazionale di Napoli?) Quando ha bisogno di fondi straordinari batte cassa tra gli amici, senza pitoccare presso nessun ministro-lèsina. Ha un bollettino, un servizio fotografico, una biblioteca, corsi di conferenze, fa mostre temporanee che spesso finiscono permanenti. Insomma vive, si fa centro d'indagine e di propaganda, attira attenzione, gente e danaro, è qualcosa e significa qualche cosa anche nella vita d'oggi, non solo specchio o necropoli della vita che fu.

Ecco: noi non pretendiamo certo che sul sistema americano, i nostri musei e gallerie sieno lasciati respirare ognuna un po' più a modo suo e che siano amministrati con l'agilità di un'azienda privata. Sarebbe troppo chiedere. Ci contenteremmo che non si tardasse sei mesi a decidere se mettere o no una tassa di L. 10 sulle tessere di ingresso (e intanto le tessere non si rinnovano dal 30 Giugno 1920, e lo Stato non prende neanche quei pochi). Che non dovesse un direttore battere per mesi a Roma, e nessuno a dargli retta, per aumentare il prezzo del biglietto dell'ascensore ancora a cent. 10. Che una soprintendenza di otto provincie, ottenuta un'automobile, non fosse poi costretta a tenerla in garage perchè non riesce a farsi dare dal ministro dell'Istruzione i denari per pagare la tassa al ministro delle Finanze; e naturalmente non vuole uscire senza targa per non provocare lo scandalo di costringere lo Stato a far la contravvenzione a sè stesso...

Oh pranzo del 1866 in cui tra l'*hors d'oeurre* e l'arrosto fu possibile di fondare a Parigi il Museo di New-York!..

Continuiamo a segnalare ai nostri lettori le opere più importanti che via via escono su argomenti d'arte. Oggi si tratta del GIOTTO di I. B. SUPINO.

È una di quelle opere di riepilogo e di sosta che di tanto in tanto sono estremamente utili nelle tappe di studio di un artista e di un periodo storico. Questa volta il riepilogo è coscienzioso, sistematico e minuto, e la sosta è senza furia, mettendoci tutto il tempo che ci vuole.

Intanto il secondo volume in duegentocinquanta tavole ci fa passare davanti agli occhi, riprodotta anche in molti particolari, l'opera giottesca. Ed è una gran gioia ritrovarsi di punto in punto, per tutta la sua durata, a contatto di quella pittura da cui decorre tanta parte della più vera arte italiana!

Il testo nel primo volume è condotto secondo il metodo " scientifico „. Che, come si sa, dimentica un po' troppo che la sostanza autentica della storia è il giudizio sul valore; e che lo stadio informativo e attributivo non può essere in nessun modo scisso dall'atto giudicativo, sotto pena di sterilità. E tende invece ad isolare dalla compagine storica l'elemento informativo e a culminare nell'attribuzione, cioè trasferire l'interesse e il foco centrale dall'opera all'autore.

È naturale dunque che la più gran parte del libro del Supino sia intesa a questioni attributive. Non possiamo seguirlo nella sua lunga strada. Ma vogliamo almeno dargli lode di avere scartato dalle opere di Giotto tutte le tavole attribuitegli, fuori di tre. E di questa una ancora secondo noi è da eliminare: il polittico Stefaneschi, e lasciargli solo la Madonna fiorentina, e il Transito berlinese. Approviamo toto corde che egli abbia riaffermata a Giotto la pertinenza delle Vele di Assisi, e che abbia risolutamente trasferito al periodo della maturità gli affreschi della Chiesa Superiore. (Anche qui bisogna passar oltre: sarebbe un troppo minuto discorso dar ragione di ciò: sebbene straordinariamente attraente, perchè la questione comporta in sè tutta la valutazione dell'opera giottesca).

Insomma egli si è ricostruito sinceramente, lo leggiamo tra righe, secondo idee sue, una personalità giottesca. Ed una valutazione degli elementi dell'arte di Giotto è implicita in ogni parte del volume, senza di che del resto non sarebbe stato possibile neppure disporre in un ordine ragionato le tavole delle riproduzioni, o compilare il catalogo. Ma venuto al punto di chiarificare in sè le ragioni intime che l'han guidato, e darne conto al lettore che l'aspetta, egli si arresta, persuaso di esser giunto al termine della sua fatica. È il difetto che dicevamo più su. Colpa, più che dell'autore, del metodo.

LUIGI DAMI: Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano.
Achille Clerici: Gerente responsabile.

ARTE VENEZIANA
PRIMI DEL SEC. XVI
FIRENZE - COLL. SALVADORI

CORNICI DA SPECCHIO DEL CINQUECENTO.

È probabile che lo specchio da attaccare al muro sia venuto in uso assai tardi, e in ogni caso moltissimo più tardi dello specchietto a mano da toilette, che deve esser nato con la donna o giù di lì. A giudicare da quei preziosi documenti per la storia del costume che sono gl'inventari dotali o di eredità, per quel che ci riguarda non ci sarebbe da risalire oltre il quattrocento. Da oggetto d'uso diventando ben presto oggetto di moda e d'ornamento, la parte principale, cioè la lastra di metallo spulito e poi di vetro con una camicia di piombo, passò in seconda linea; e l'interesse fu tutto nella cornice. Potevano essere queste opere d'oreficeria, come gli specchi che ereditarono i figlioli da Piero e da Lorenzo de' Medici: " d'ariento ", " d'ariento intagliato e smaltato ", " con una grillanda intorno d'oro di seta e d'ariento chon fiori ". (Ho paura che questo fosse di gusto un po' dubbio). Ce ne erano " a rilievo di gesso ", secondo un uso corrente anche nella decorazione dei mobili, come quello di Tommaso d'Andrea Minerbetti quando si sposò nel 1493 con Maria di Piero Bini. Ma i più erano sicuramente di legno, intagliato, dorato e magari policromato.

Le forme eran due: lastra tonda e lastra rettangola. Le cornici naturalmente erano seguenti alle sagome.

Le prime meno usuali perchè in fondo meno comode. Eccone due esemplari, uno *(pag 627)* probabilmente senese, prossimo all'arte di Antonio Barili, nella corona di frutta simile a certe sue cornici di quadri, nella forma delle arpie, che richiamano alcune parti del cofano di Palazzo o della cornice del Seminario. Il secondo è veneziano. " Una specchiolina lavorata a Vinegia " portava nel suo corredo la Nannina Medici andando sposa a Bernardo Rucellai nel 1466. Forse qualcosa di simile a questa che pubblichiamo? *(tavola)*. In cui la forma tonda della lastra è trapassata con ogni delicatezza e avvedutezza a forma quadrata nella cornice; e la pastosità delle modellature, di una spontaneità un pò maldestra, è soffusa di una coloritura ingenua, oro verdazzurro e carnicino.

Ma i più eran rettangoli. Una scanalatura laterale permetteva di fare scorrere in fuori una assicella che copriva la lastra. Coprire perchè? La spiegazione più probabile è tanto raffinata, quasi leziosa, che si esita ad ammetterla. Eppure non saprei scovarne altre. Credo si coprisse la lastra perchè col suo luccichío disturbava l'insieme opaco e piuttosto severo; e in mezzo a tanti ornamenti dava noia col suo liscio insipido. Una ragione estetica dunque. L'assicella si abbelliva di qualche tarsia, o dello stemma del padrone, o se no di una pittura.

Gli undici che pubblichiamo sono tutti fiorentini. E sono come un riepilogo dei motivi ornamentali in voga a Firenze dal principio del secolo a dopo la metà. Si potrebbe, anzi, di su quegli elementi, provarsi a

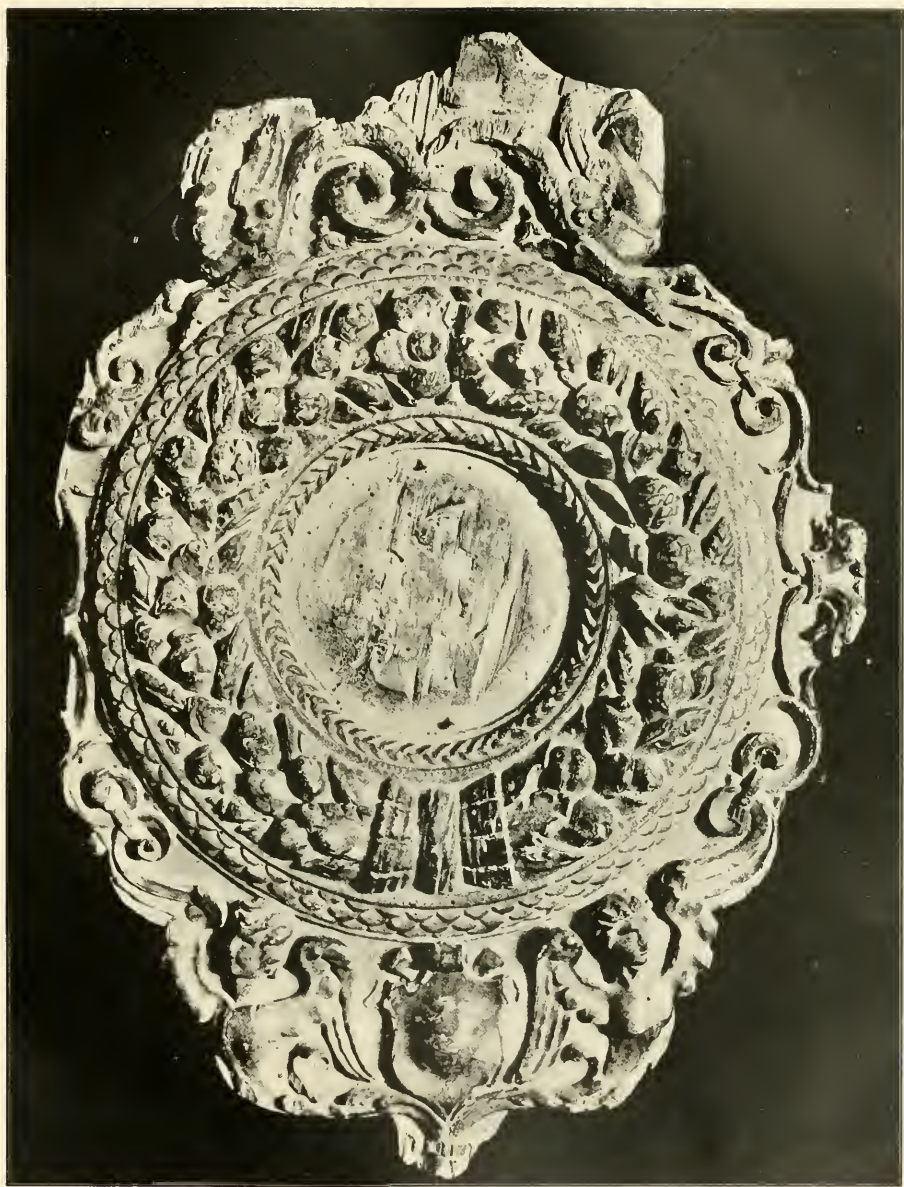
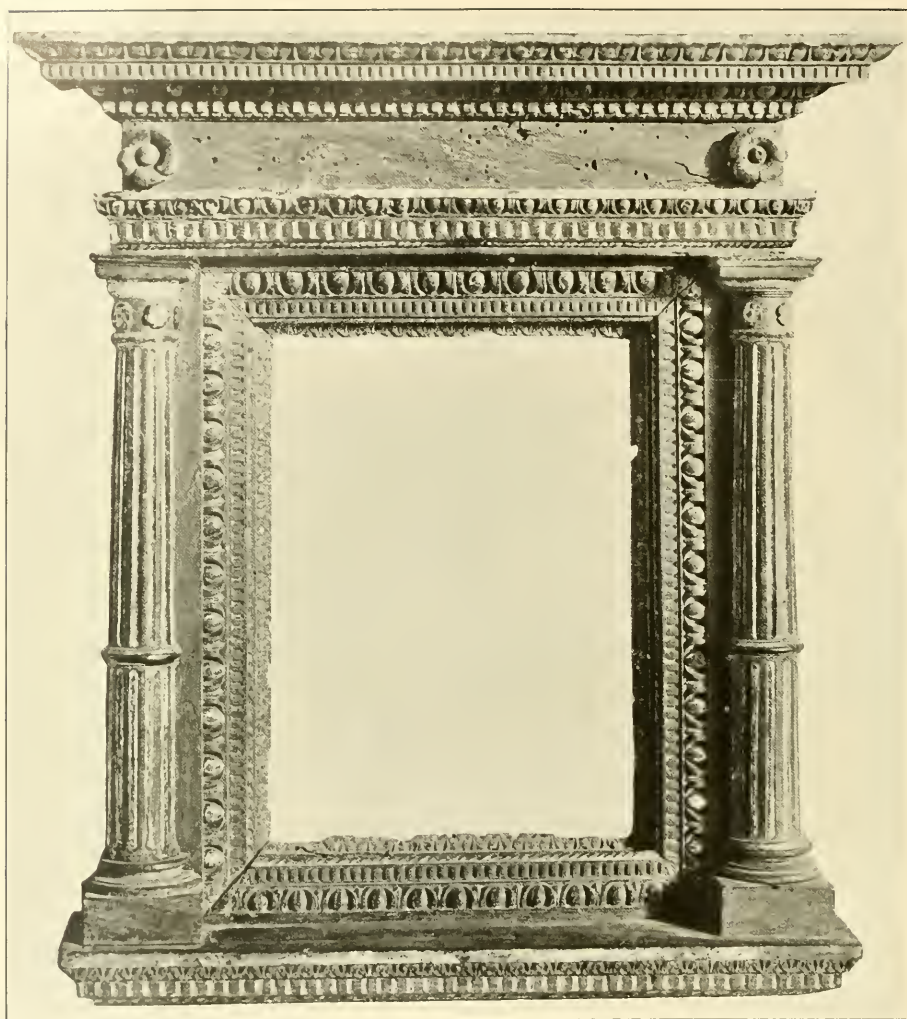
datarli. Un'operazione delicata, divertente, e inutile: con tutti gli estremi dunque per lasciarsi trascinare a tentarla.

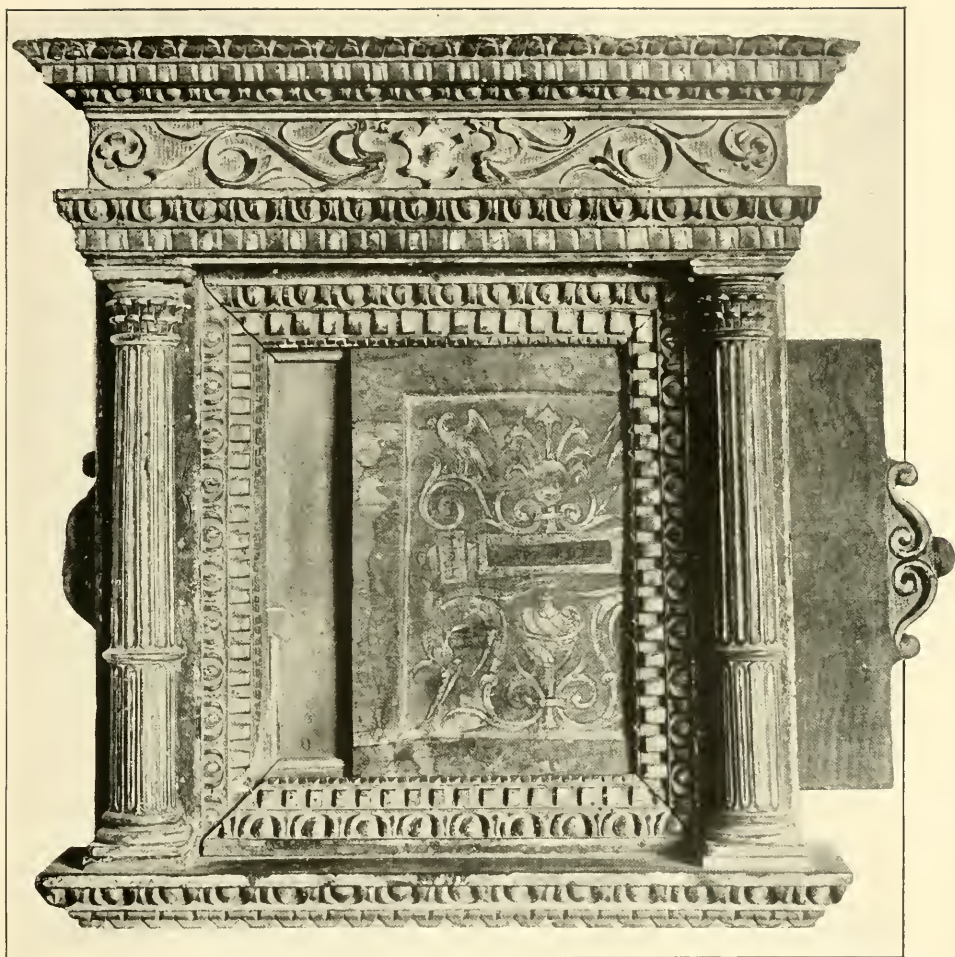
Eccone due prime di queste cornici in cui è trasferita dall'architettura, senza variante, un'idea della più semplice struttura: due colonne a retta di una trabeazione *(pag. 628-29)*. L'una ha nel fregio e nei piccoli capitelli le roselline scempie che piacevan tanto anche al Brunelleschi: l'altra nell'assicella una tarsia che porta nettamente i segni dell'arte di Domenico del Tasso. Si sarebbe tentati quindi di dirle quattrocentesche. Ma ci sono le colonnette scanalate e anellate al terzo inferiore, che si risolve in una zona di più ricco ornato a fare come un piedestallo solido per il fusto di sopra. Ora questa particolarità d'origine veneziana, non giunge a Firenze che nei primi anni del secolo nuovo, e la sua prima apparizione è nei sepolcri del Sansovino a Santa Maria del Popolo a Roma. Bisognerà dunque crederle di verso il 1510.

Contemporaneo o quasi dev'essere lo specchio di proprietà Canevaro, *(pag. 631)* con il suo peduccio da tabernacolo quattrocentesco, con le sue palmette e volute de' lati che sembrano staccate proprio allora dal frontone di un altro tabernacolo da olio santo. E questo, già nella collezione Demidoff, che si lega stretto a Domenico del Tasso, la cui arte dalla sala del Cambio di Perugia ebbe tante fiorentissime propaggini fino alla grande scuola di Monteoliveto *(pag. 632)*. Dopo si cambia metro. Ce n'è uno che nella scultura del peduccio e del coronamento richiama il Giuliano da San Gallo dei capitelli della Sacrestia di Santo Spirito o del Palazzo Horne *(pag. 633)*: ma i pilastri rastremati in basso come un piede d'erma, se le mie informazioni sono esatte, furono invenzione michelangiolesca per il vestibolo della Biblioteca Laurenziana: e converrà per conseguenza dire almeno 1525. Come anche a un'opera sorta nella zona d'influenza buonarrotiana ci riconduce il seguente, che io assegnerei proprio a quella bottega di legnaiolo di Batista del Cinque e Ciapino, da cui sono usciti i plutei della Libreria *(pag. 635)*. V'è assolutamente lo stesso senso dell'intaglio, e perfino alcuni motivi specifici, come i delfini del peduccio.

Ecco un trofeo d'armi antiche, di quelli che Benedetto da Rovezzano ha portato fino alla sazietà e alla noia nei suoi sepolcri e nel camino del Bargello *(pag. 636)*. Ecco le arpie stilizzate a cariatide la cui trovata, dedotta certo da qualche anticaglia, dovè venir fuori per primo nelle decorazioni di sale degli scolari di Raffaello *(pag. 637)*: e che ha più d'ogni altro spiegatamente adoperate Perin del Vaga nella sala d'Amore e Psiche a Castel Sant'Angelo. Con l'uno e l'altro di questi specchi potemmo arrivare al terzo-quarto decennio del secolo.

Ma siamo verso la metà con quello della raccolta Barsanti *(pag. 639)*. Ce lo dicono la qualità del disegno e dell'intaglio: le baccellature della cornice superiore che sgusciano curve in fuori, mentre fino ad ora i profili delle trabeazioni si svolgevano rigorosamente per linee rette: le gran volute slungate dei fianchi che nacquero sui coperchi dei sepolcri medicei della Sagrestia nuova, e si ritrovano, precise a queste, nel camino di casa Vasari ad Arezzo.

Il Vasari. Si giunge a lui, grande affastellatore di motivi, ma che presi uno per uno sono scarni e semplici, si giunge a lui in

ARTE SENESE; PRIMI DEL SEC. XVI.
FIRENZE, COLL. G. SALVADORI.

ARTE FIORENTINA: PRIMI DEL SEC. XVI.
FIRENZE, COLL. G. SALVADORI.

pieno, e non per via di un ricordo sporadico con le ultime due cornici *(pag. 640-41)*: delle quali la prima ha la caratteristica fila di mensolette, quasi ridotte dentelli, di tanti suoi soffitti; e l'altra la raffinatissima grazia dell'immaginazione, e varie forme specifi-

ARTE FIORENTINA: PRIMI DEL SEC. XVI.
FIRENZE, COLL. G. SALVADORI.

che, tra cui i rinfranchi laterali, rastremati in basso, voluti in cima, ugnati nel piede a zampa di leone, che egli mise nei riquadri della sala di Clemente VII a Palazzo Vecchio. Si potrebbe scrivere qui, mettiamo, anno 1560.

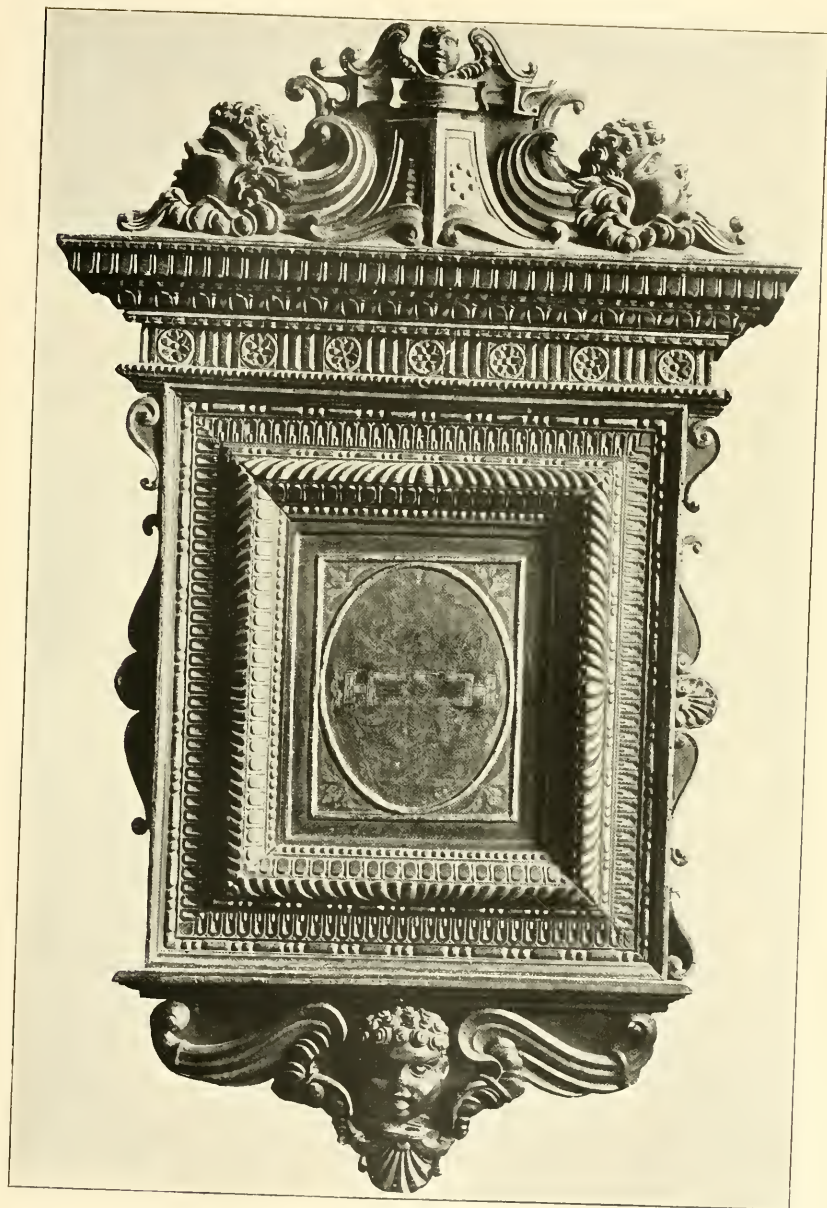
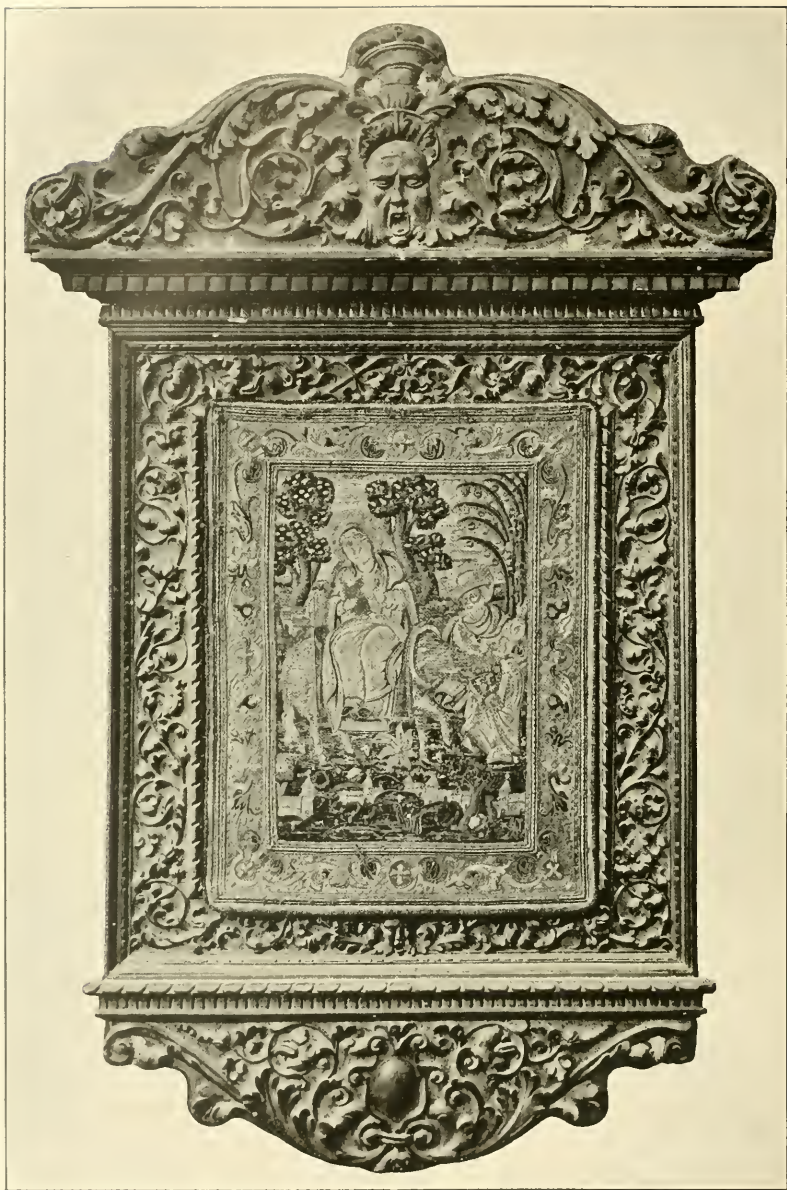
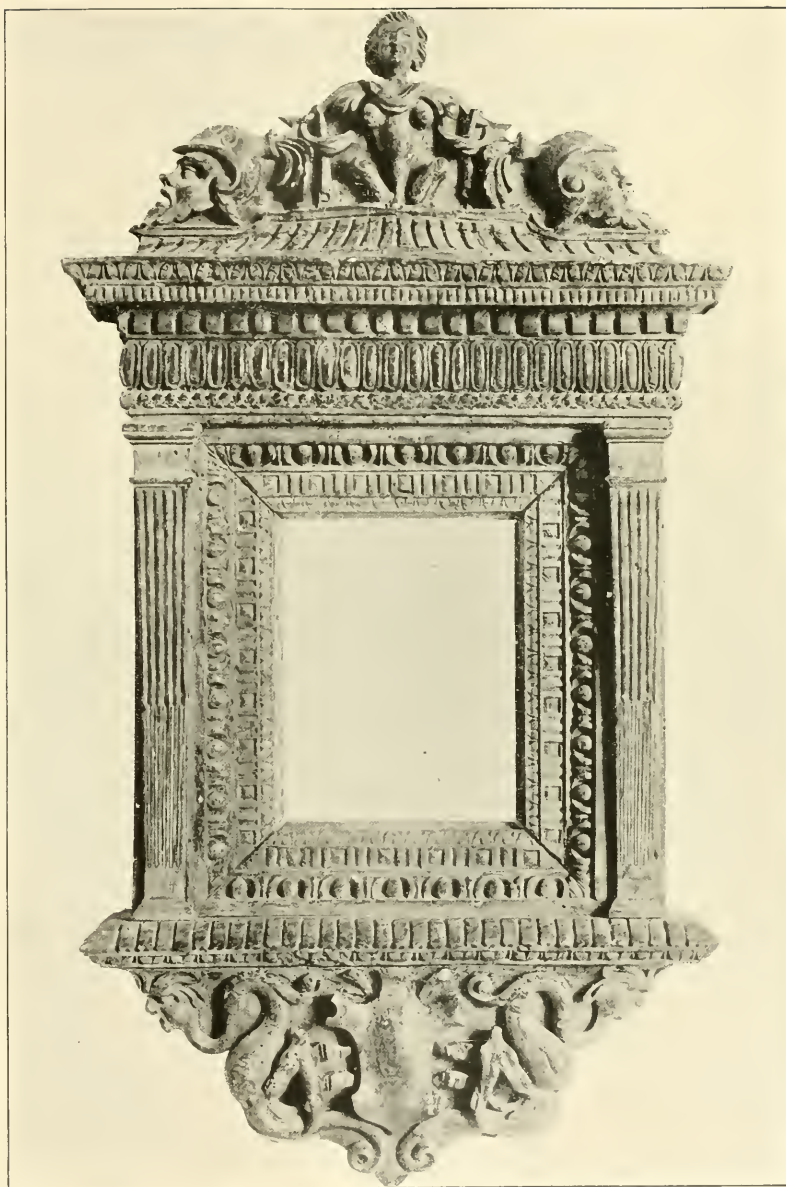
Ecco fatto dunque. Le mie datazioni sono di una tranquilla evidenza, i riscontri chiarissimi, le correlazioni documentate. Ci sarebbe da giurare che il lettore può dormir tra due guanciali. Con tutto ciò non mi

meraviglierebbe affatto che qualcuno sortisse fuori a dimostrare che invece sono sbagliate. Non sarebbe difficile che, a cose vedute, si avesse ragione tutti e due. Catalogazioni di questo genere, per modi e per tempi, sono sempre suggerite da un complesso di osservazioni personali, sistemate e congegnate in bilichi di congetture, secondo certi punti fissi su cui ciascuno protesta di poter solidamente porre il piede. Ma in realtà c'è sempre da fare il conto con una serie probabile di infortuni. Che la nostra informazione non sia completa. Che quando ci troviamo davanti a una autentica invenzione, che ci fa estasiare, non ci sia stato qualcheduno a noi ignoto, più intelligente o più mestierante, che abbia inventato quella invenzione qualche anno prima. O che viceversa non ci si trovi tra i piedi qualcuno dei soliti pigracci, che non voglion per nulla al mondo arrotarsi il cervello dietro al nuovo, e son più che felici di starsene paghi, senza avventure, alla serale minestra casalinga e al ben cognito amore coniugale.

Ma io avevo già avvertito il lettore che l'operazione, se pure divertente, era tuttavia delicata e qualche poco inutile.

Certo che i pericoli diminuiscono di molto, quando si ha da fare con opere di indubitata sincerità, e di bellezza piena. E questo è appunto il caso di molti dei nostri specchi.

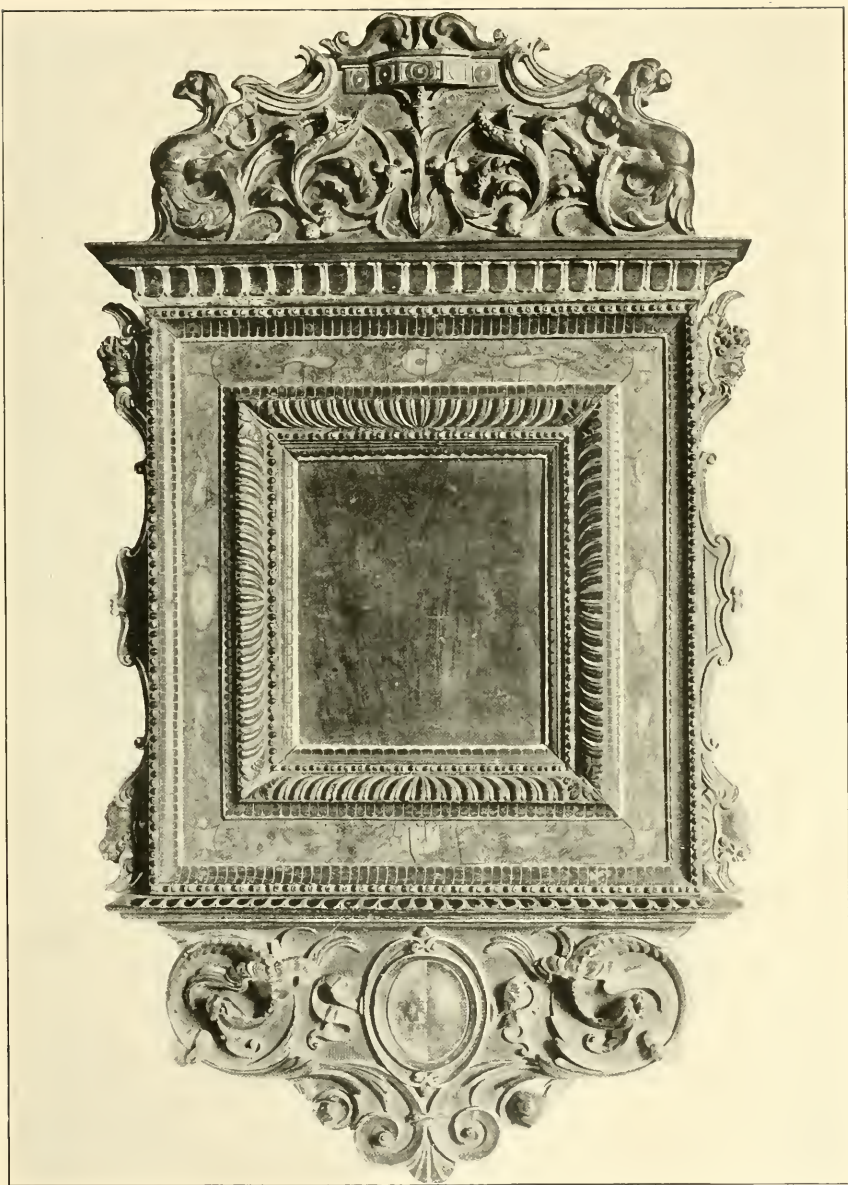
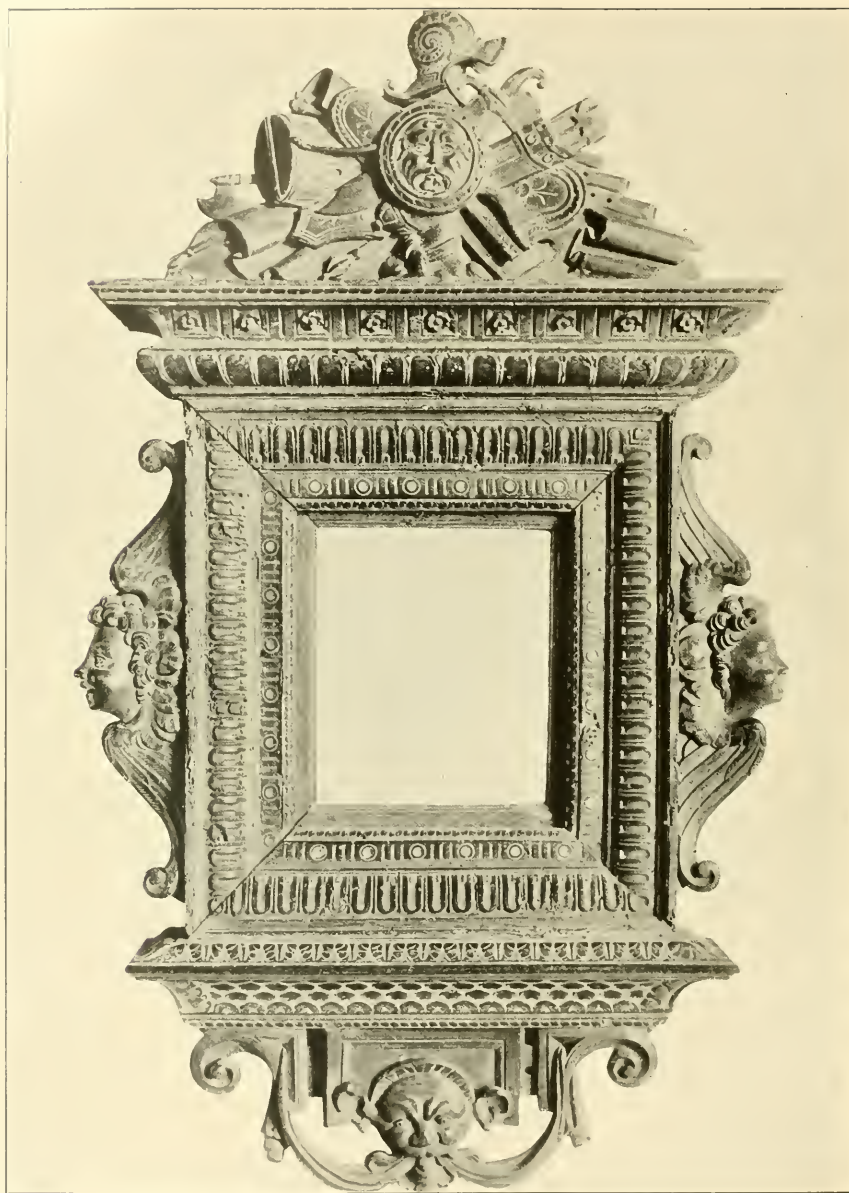
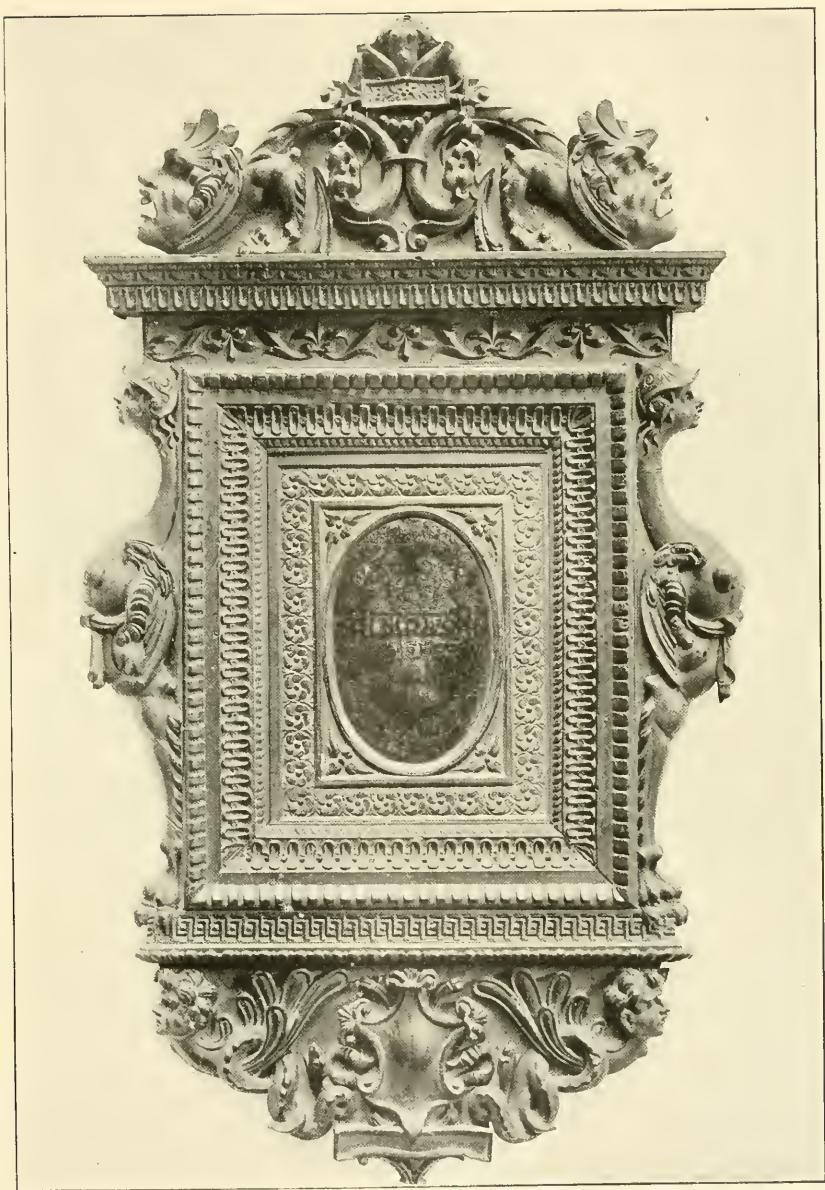
Una cosa che dà subito nell'occhio, è che nei primi tentativi queste cornici non ebbero una forma autonoma, fatto del resto solito all'arte del legname che segue da vicino le maniere architettoniche e scultoree del tempo. Le prime due hanno assunto senza maschere la forma di una porta, con appena in più, per la necessità di preparare un canale di corsa all'assicella, una incorniciatura supplementare nel vano, e su tutti e quattro i lati, a ovoli dentelli o palmette. Benchè la figura totale, specie in quello delle roselline, sia squisita, questa soluzione non dovette contentare del tutto per due ragioni. Primo che una porta così in aria, e sia pure una porta-balocco, non era soddisfacente. La forma chiedeva di per sè, urgentemente, di poggiare sul solido: e difatti le cornici di quadri, forme correlative, avevano un gradino di posa, e per di più si impiantavano con gran fermezza sulle mense degli altari. Secondo, che a quel modo la misura della lastra, rettangola ma molto vicina al quadrato, veniva a comandare troppo le linee d'insieme e imprimer loro un ritmo quatto e slargato, neanche questo convincente. Il difetto è ben visibile nello specchio dallo sportello. O ci si decideva francamente per il quadrato, o si dava nel rettangolo il predominio netto, come è giusto, ai lati maggiori. Tutte e due le cose insieme persuasero forse a ricorrere ad una forma che già esisteva ed era nata pendula: la forma tabernacolare. In questa il peduccio offriva la desiderata stabilità di appoggio; e aiutandosi anche dalla parte di sopra, col ricco frontespizio posato sulla trabeazione, si riconducevano le proporzioni a un ritmo più accettabile, mantenendo alla lastra il taglio consueto.

Fu, come è facile vedere, la forma preferita. Una di quelle che si usa chiamare di *architettura decorativa:* formula accettabile purchè si sia ben persuasi che in essa l'aggettivo disfà il sostantivo. Nelle quali,

ARTE FIORENTINA PRIMI DEL SEC. XVI.
FIRENZE, CONTE JOSÈ CANEVARO.

SEGUACE DI DOMENICO DEL TASSO: PRIMI DEL SEC. XVI
GIÀ A FIRENZE NELLA COLLEZIONE DEMIDOFF.

ARTE FIORENTINA: TERZO DECENNIO DEL SEC. XVI.
FIRENZE, COLL. G. SALVADORI.

cioè, si parte dall'architettura per arrivare all'arabesco.

Vengono in mente certi salotti di cent'anni sono dove di fronte alla musoneria del nonno, che Dio ne guardi se uno sgarrava all'etichetta, c'era la monelleria della nipote quindicenne, che fa, sì, la reverenza nei modi debiti, ma abbassando la testa tira fuori la lingua, e strisciando indietro il piede disegna uno sgambetto. L'apparenza è salva, la sostanza non c'è più. Se provate a descriverne una, di quelle forme, in istile da inventario, la nomenclatura vi vien fuori tutta antico purismo; pilastri, trabeazioni, zoccoli, frontespizi. Ma se guardate poi bene vedete che quell'architettura è minata, come un tempio del Fôro in una interpretazione romantica del Piranesi. Un racemo soffoca coi suoi viluppi il respiro d'una colonna. Un ramo d'edera caccia le barbe tra capitello e abaco e sgretola la commessura. Un ovolo piglia le dimensioni di un echino. Una cornucopia mette in pericolo con la sua mole la resistenza di un cornicione. Uno stipite sale serio serio, perchè c'è bisogno di lui a reggere non so che cosa, ma non può arrivare alla mèta perchè una testa d'angiolo fatta modiglione gli taglia la strada.

Ci si domanda che cosa succede in questo mondo dove tutto era ordine perspicuo, misurata convivenza, giusta regola e ora invece non c'è più rispetto per nulla. Infatti un gravissimo fregio dorico eccolo invaso all'improvviso da una teoria di putti che vanno a fare le capriole tra i triglifi. Le sequenze delle linee sviluppate in cadenze periodiche, non riescono a assettarsi in equilibrio stabile perchè sono urtate di continuo da file indiane di dentelli, di bastoni, di dischi, che si rincorrono a perdifiato, fanno giro tondo, e minacciano di buttar per aria ogni cosa. Dovete venire alla conclusione che il senso, se non la lettera, di quell'architettura traballa. Che sono alterati tutti i valori di connessione e di reciprocità; e abolita completamente ogni autorità gerarchica. Le categorie architettoniche che hanno un valore eterno perchè sono la espressione stilistica delle linee di forza, e naturalmente destinate al dominio e alla padronanza, vengon cacciate in combutta e alla pari con ogni forma transitoria e parassita. Un mascherone vale un capitello, una serie di palmette vale un architrave. Le rette e le curve regolari sono ancora frequenti, ma vicine a perdere, nella baraonda, tutta la loro geometria. E nella baraonda a questa architettura manca il respiro; essa che ha bisogno di volumi vuoti quanto di pieni, ed è fatta almeno d'aria quanto di pietre. Ciascuna delle sue forme isolate, è ridotta a contare di per sè, per quel tanto di garbo che possa avere la linea che la delimita, o di forza il modellato che le dà corpo. Avendo perso il contatto con le rimanenti, se vuol valere ancora là in mezzo, bisogna s'aiuti accattando modi dai nuovi vicini. Un pilastro si copre di scaglie per reggere il paragone con una collana di goccie. Un peduccio appende una ghirlanda o una benda alle sue volute, per non sfigurare sotto una sequela di onde. Una mensola va a finire a zampa di leone, come i diavoli che tentavano gli eremiti eran fatti a uomo regolare, ma di sotto la cappa gli spuntava il piede a uccello di rapina.

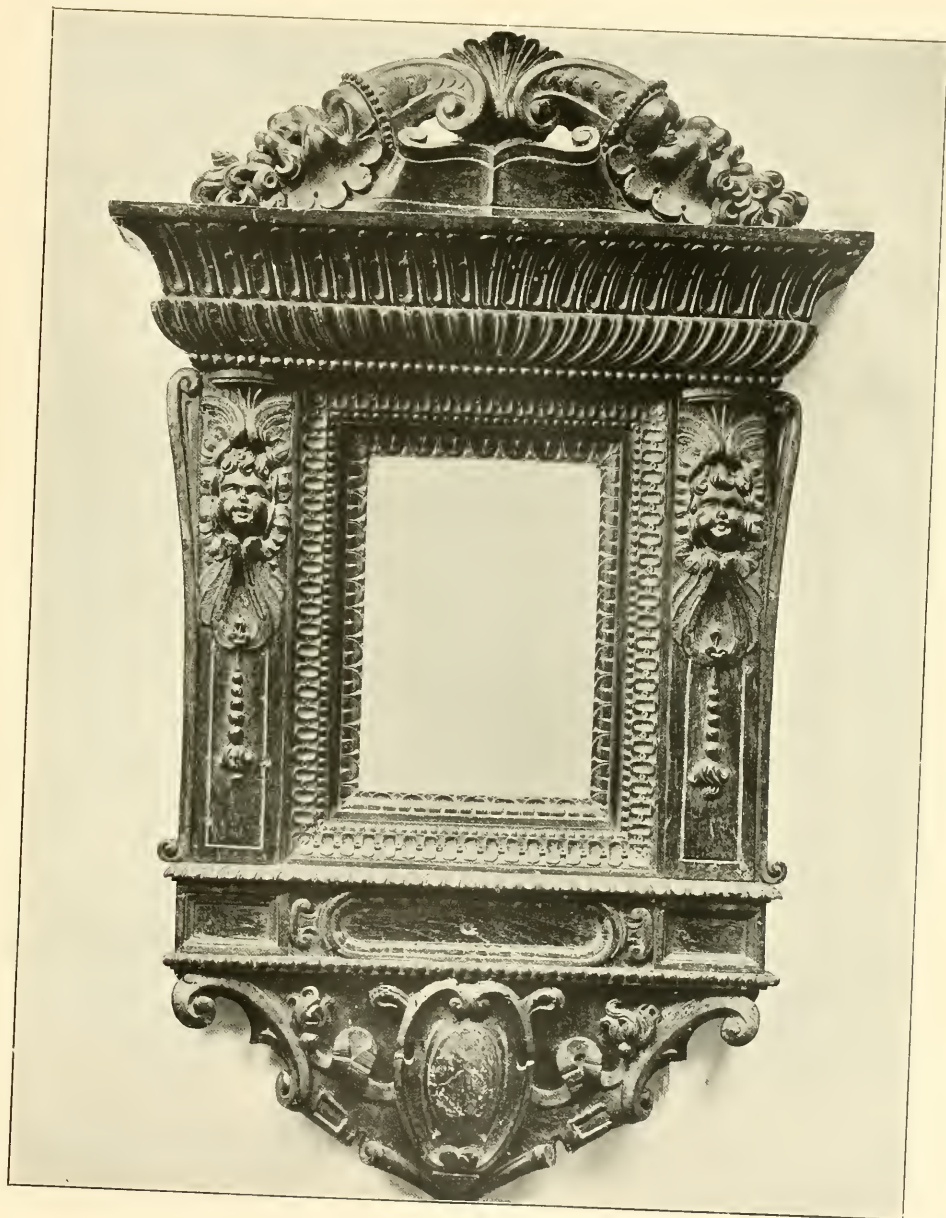
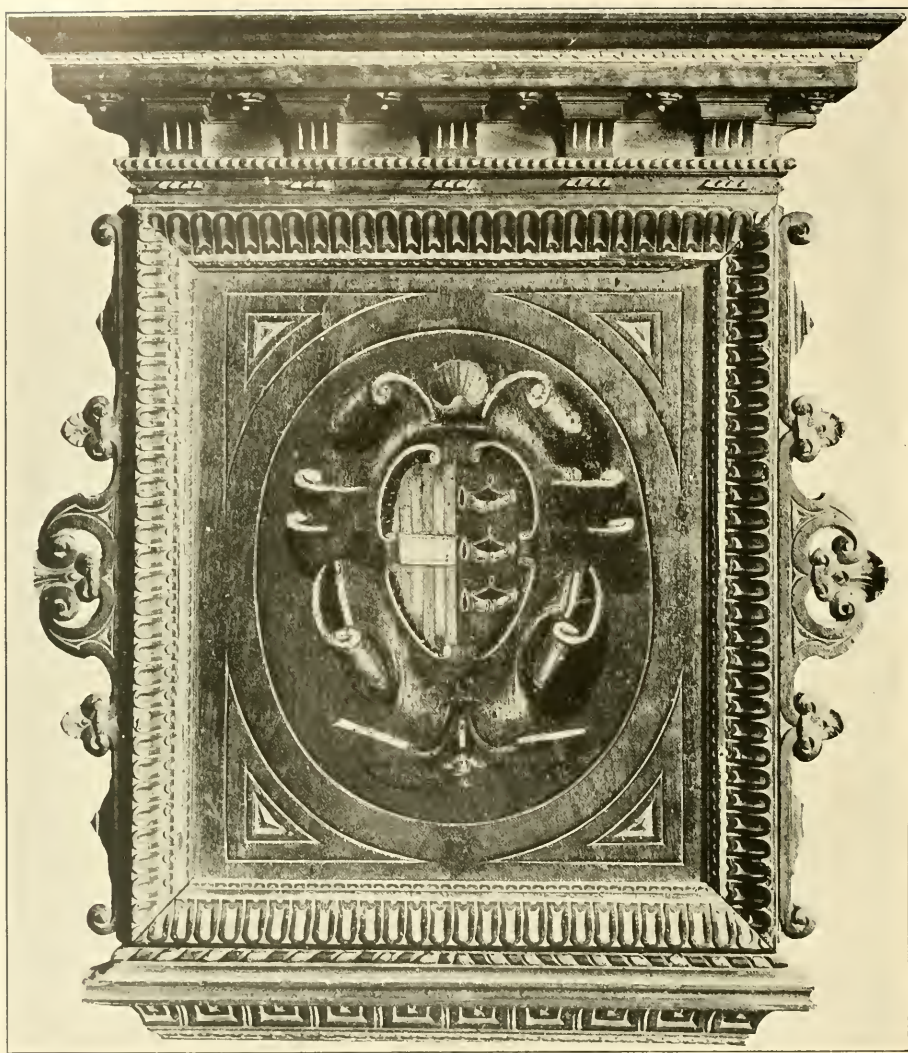
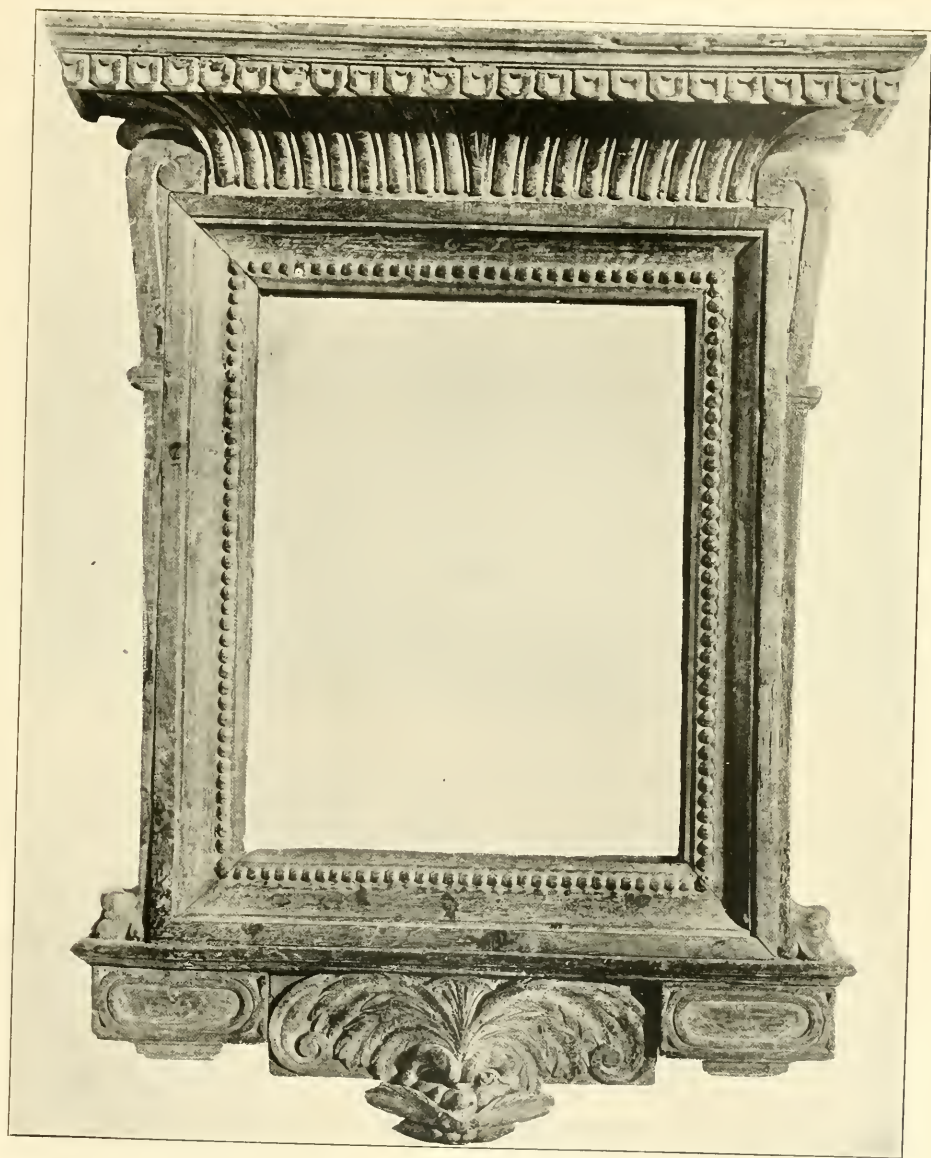
E così, a poco a poco, dopo il senso anche la lettera è perduta. È insomma una

ARTE FIORENTINA: TERZO DECENNIO DEL SEC. XVI.
FIRENZE, COLL. SALVADORI.

ARTE FIORENTINA: TERZO DECENNIO DEL SEC. XVI.
FIRENZE, COLL. G. SALVADORI.

ARTE FIORENTINA: TERZO DECENNIO DEL SEC. XVI.
ROMA. COLL. ALFREDO BARSANTI.

architettura che esperimenta la inutilità di tutte le sue sottili e complicate combinazioni. La materia sfugge al dominio dei suoi calcoli, e tende a vivere secondo il proprio istinto. Siamo al punto in cui da materia architettonica, essa sta per diventare materia scultoria, e su ogni altro ragionevole ordine vuol far prendere il sopravvento alla propria sensualità plastica. Le forme decorative non sono se non l'espressione estetica delle sue qualità. Affrancata dalle superiori costrizioni dell'architettura, si fa tutta decorazione; e nell'esuberanza stessa delle sue insurrezioni, dopo avere abolite le antiche, sta per trovare le nuove leggi del vivere.

Ma infine qui l'architettura, sotto questo ribollimento individualistico che la deforma, è già disfatta, e non c'è ancora la piena scultura in tutta la libertà delle sue movenze.

È dunque un momento delicatissimo e delizioso di trapassi e di fusioni. Come tutti gl'incroci, può dare prodotti bastardi o prodotti fini, in cui riappare il meglio dei due sangui. Il lavoro dei nostri intagliatori di specchi si inserisce a questo punto.

Anche in essi il concetto architettonico, da cui son prese le mosse, è sopraffatto dal rigoglio di commenti ornamentali che gli nascono addosso. Si va in cerca delle sagome più frastagliate e rotte, come nelle grottesche. Anche i lati, tra frontespizio e peduccio, ricusano la retta, e vogliono anche loro il loro bravo ghirigoro, come il sostantivo asciutto che non può stare in certe prose senza tirarsi dietro l'epiteto esornativo. E dovunque c'è posto, senza badare, si incava, si intaglia, si plastica. Sembra una frenesia d'orrore per la superficie piana e liscia. Per ciò si nasconde la lastra con lo sportello, e siccome questo non è suscettibile, dovendo scorrere nello stretto canale, d'esser ornato a rilievo, ci si rifà come si può con la tarsia e la pittura. Il legno che è materia grossa in confronto al marmo, induce e invoglia a forme polpose e saporose. L'intaglio che non vi riesce mai liscio perfetto ma poroso e granulato, riacquista a volte la qualità di buccia o di corteccia. I rilievi sono floridi in quella materia carnosa, le ombre fonde e gli spessori abbondanti. Non accade, come trattando certe materie troppo di grana fine, che ne risulti una freddezza rassodata e impermeabile. L'impatto del legno con i suoi accidenti interni, venature, noccioli di nodi, striature di fibre, polpe e midolli, dà sempre un senso brulicante di vita, che può essere raffermato e un po' come pietrificato sotto il lustro d'una superficie tirata a pulimento, ma ribolle e rigonfia se una plasticazione a solcature alla brava lo riporti a vicende risentite d'ombra e di luce. Piglia all'occhio la stessa ruvida vivacità che ha la pasta della terracotta. Materie non raffinate, legno e terra, ma che vi danno quel senso della vita in atto, appunto perchè esse son vicine ancora alle cose viventi, sono ancora un poco albero e campo.

I nostri intagliatori ebbero piena la cognizione della loro materia, e più quando s'andò verso il barocco. Molte volte per necessità pratiche, costruendo un mobile su cui ci si doveva sedere o appoggiare, o in cui dovevano essere calettati sportelli o cassetti di esatta chiusura, dovettero osservare certi limiti. Ma in altri oggetti come in questi specchi, quando la libertà era

ARTE FIORENTINA: METÀ DEL SEC. XVI.
ROMA, COLL. ALFREDO BARSANTI.

ARTE FIORENTINA: METÀ DEL SEC. XVI.
FIRENZE, COLL. G. SALVADORI.

ARTE FIORENTINA, 1560 CIRCA.
FIRENZE, COLL. G. SALVADORI

grande, dettero sfogo alla loro sensibilità eccitata. Guardatene alcuni che per questo lato sono espressioni supreme. L'occhio non basta più alle vostre voglie. La voglia viene di palparli, d'assaporarli col tatto: come si fa con un frutto sostanzioso e sodo. E gli artefici plasticarono senza tregua, accattando ogni pretesto, perchè appunto la loro materia, di cui avevan ben imparate le inclinazioni, chiedeva di respirare con tutti i suoi pori e non solo con quelli a fior di pelle. Non si può negare che qualche volta andarono troppo in là: da tante manipolazioni il frutto riuscì strafatto. Persero la misura della disciplina; disordinarono per troppo amore. Ma alcune volte quando il senso del limite non li abbandonò giunsero a dei capolavori autentici.

E più di tutti io vorrei lodare il delizioso ultimo vasariano. Niente qui è perduto del saporoso gusto ligneo: ma una lucida volontà collauda la passione calda. L'architettura, che è ordine intellettivo, ha ripreso il suo dominio sulla plastica che era svagata sensualità. Le baccellature della cornice che evoluzionano a destra e a sinistra in plotone serrato e cadenzato, la collana di perle, unico ornamento della inquadratura, perfino le volute, pure così semplici, delle mensole laterali conservano ancora la ricca espressività delle esuberanze anteriori. Ma si mette una regola e viene osservata. Siamo chiarissimamente ritornati ad una forma d'architettura: e anche questa volta murale e pendula. Solo che non è più un tabernacolo ma una finestra. Ce lo dice il cornicione sporgente che l'incappella, ce lo dicono sotto le zampe di leone le due testate di mensola; tra le mensole il mascherone di mostro pennuto e baffuto.

Neppure Bernardo Buontalenti o Gherardo Silvani seppero creare qualche cosa di meglio, anche a cercare ben bene per tutti gli eccellenti pianterreni dei loro palazzi.

LUIGI DAMI.

UN DIPINTO SCONOSCIUTO DI GIAMBATTISTA TIEPOLO.

L'opera mirabilmente feconda di questo genio conquistatore e strapotente può esser rassomigliata a una miniera creduta esausta, e nella quale invece tratto tratto si scopre qualche nuovo filone aurifero. Gli studiosi, dopo anni di ricerche, credono di conoscere tutte le opere tiepolesche, ed ecco inaspettatamente, quasi ad irridere alla vana diligenza dei critici, apparire splendido e luminoso un dipinto sconosciuto del sovrano pittore. E, intendiamoci, un dipinto autentico, intorno al quale non sono possibili i dubbî, chè delle pitture attribuite erroneamente al Tiepolo il numero è infinito. Basta aprire il volumone del signor Edoardo Sack, un critico tedesco, ora dimenticato, ma, prima della guerra, accolto con lodi entusiastiche dalla stampa italiana, che andava allora in estasi per ogni merce che avesse suggello germanico. Studiosi va-

G. B TIEPOLO: SOFFITTO NEL PALAZZO
DONA DELLE ROSE - VENEZIA (fot. Nava)

lorosi e diligenti ha l'Italia, come la Germania, e la Germania, come l'Italia, ha scrittori, le cui opere non sono altro che *ludus impudentiae*. Il difficile, in qualunque paese, è studiare lungamente e profondamente, e giudicare con meditazione.

Volete sapere con quale preparazione il signor Sack ha studiato la vita e le opere del pittore veneziano?

Un esempio fra tanti.

Nella fede di nascita del Tiepolo (marzo, 1696) è scritto: *Gio. Batta figliolo del sign. Domenico Tiepolo e della sig.ª Orsetta, giogali*. E, come ognuno sa, *giogali*, vien dal latino *jugales* che vuol dire *conjugati*, congiunti in matrimonio. Ebbene il dotto signor Sack vede nel vocabolo *giogali*, il cognome della madre del pittore: *Orsola Jugali, im venezianischen dialekt Orsetta Giogali!*

Nè più attendibili i giudizî. Ne diamo un saggio.

Una delle opere più singolari del Tiepolo è *Il gastigo dei serpenti*, ch'era nella soppressa chiesa di San Cosma e Damiano nell'isola della Giudecca, ed ora è custodito nella galleria dell'Accademia di Venezia. Nei limiti angusti dell'altezza l'artefice svol-

ge, per una lunghezza di tredici metri, una scena di tragica grandiosità, nella quale si vedono gli Ebrei nel deserto, che, tormentati dai serpenti, si contorcono fra gli spasimi del dolore, piangono, implorano, mentre da lungi Mosè minaccia.

Orbene il signor Sack vede lo stesso soggetto, trattato dal medesimo pittore, in un quadro che è alll'Ambrosiana di Milano, una povera cosa, tra copia e imitazione del fregio dei *Serpenti*, che da nessun osservatore, per quanto inesperto, può esser creduta del Tiepolo. E poi c'è tanto di firma del copista e la data: *Cesare Liguri figlio di Pietro, dip. nel 1740.*

Pochi pittori hanno, quanto il Tiepolo, forme e caratteristiche speciali, e pure a pochi pittori, quanto al Veneziano, fu attribuita erroneamente la paternità di tanti figli, non tutti robusti. Veramente molti tentarono accostarsi all'eccellenza di lui, e molti imitatori ebbe, così che sotto il nome di Tiepolo si poterono nascondere molti suoi discepoli e seguaci. Ma questo non può che imporre una maggiore cautela e prudenza a coloro che si accostano all'arte del grande.

*
* *

Giacchè si presenta l'occasione, rifacciamoci dunque un po' additando, crediamo per la prima volta, un'opera autentica del Tiepolo, la quale per fortuna non teme nè i restauratori imbecilli nè i venditori ingordi. A Milano, nel palazzo Gallarati-Scotti, è un affresco che orna il soffitto d'una stanza, e passò inosservato, fino a che, un giorno del marzo 1914, fu veduto dal prof. Oreste Silvestri, il quale rivelò ai proprietarî quale tesoro essi possedevano. Il prof. Silvestri è un acuto conoscitore e ha ereditato dal suo maestro Cavenaghi il culto e il rispetto delle pitture antiche.

L'affresco rappresenta *La Nobiltà e la Saggezza*, due formose donne, sedute sulle nubi, con due dei soliti putti tiepoleschi, rosei e grassocci, uno appoggiato a un tronco d'albero, l'altro mezzo nascosto, tra l'ampio svolazzare della veste della donna alata. Splende, sul complesso della composizione come in ogni particolare, il genio singolarissimo del Tiepolo, la sua arte sana, florida, robusta.

La *Nobiltà e la Saggezza* del palazzo Gallarati-Scotti sono sorelle della *Prudenza* e della *Fortezza*, dipinte ad olio in una stanza del palazzo Martinengo, ora Donà dalle Rose, in Venezia:

. . . . . . Facies non omnibus una
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.

Un bozzetto del soffitto di casa Martinengo è nel Museo Poldi-Pezzoli di Milano.

E appartengono alla stessa famiglia le due bellissime donne che ornavano il soffitto della villa Cordellina a Montecchio Maggiore presso Vicenza, e le altre due non meno belle del soffitto di casa Caiselli a Udine.

Potrebbe parer strano che un artista di fantasia tanto feconda abbia molte volte ripetuto lo stesso soggetto, lo stesso motivo, le stesse figure, se non si pensasse che il pittore doveva, quasi senza accorgersene, esser tratto a ripetere le espressioni e le positure di qualche figura ch'egli più intensamente vagheggiava nel suo pensiero. Così, tra la corrente ampia e solenne di una sinfonia musicale, riprende tratto tratto, dolce all'animo e all'orecchio, lo stesso motivo soavemente armonioso.

G. B. TIEPOLO: SOFFITTO NEL PALAZZO GALLARATI-SCOTTI DEI PRINCIPI DI MOLFETTA, A MILANO.

* * *

A qual tempo della vita artistica del pittore appartiene il dipinto del palazzo Gallarati-Scotti? Forse la risposta sarebbe facile se ci fosse consentito un esame nell'archivio della nobile famiglia.

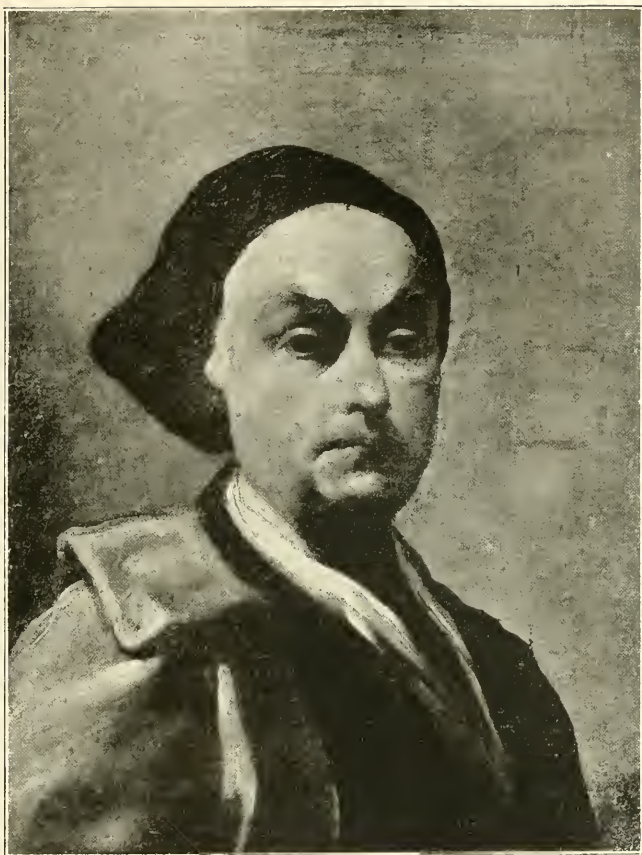
Il Tiepolo andò per la prima volta a Milano nel 1731, a trentacinque anni, per decorare la casa in via Olmetto, già appartenente ai Del Conte e passata poi, sul principio del secolo XVIII, in proprietà degli Archinto. La grande pittura della sala di casa Archinto, ora sede della Congregazione di Carità, rappresenta il *Trionfo delle Arti.*

Nel 1737 il Tiepolo era di nuovo a Milano per decorare la cappella di San Satiro, annessa alla chiesa di Sant'Ambrogio.

Nel 1740 il pittore si recava una terza volta a Milano per nuove commissioni importanti nei palazzi Dugnani e Clerici.

Quantunque non si sappia il preciso tempo, in cui egli dipinse in casa Gallarati-Scotti, è nondimeno credibile sia stato tra'l 1740 e'l 43, quando l'ingegno dell'artista era nella sua piena maturità.

POMPEO MOLMENTI.

G. B. TIEPOLO: L'APOTEOSI DEL POETA REZZONICO. SOFFITTO NEL PALAZZO REZZONICO - VENEZIA.

G. M. CRESPI: AUTORITRATTO. MILANO, BRERA

GIUSEPPE CRESPI DETTO LO SPAGNOLO - II.

Si capisce come con la Strage degli Innocenti il Crespi si fosse guadagnato d'un colpo la stima e la protezione del principe Ferdinando e che da allora fosse un continuo andare e venire tra Bologna e Firenze per prendere e riportare commissioni le quali erano tutte per lo più di soggetto piacevole e burlesco. Il principe, dice lo Zanotti " era di lietissimo umore e tanto di cose tali invaghì che parea d'altre pitture più non curare ", così che il Crespi dovette alla fine serrare casa a Bologna e

portar moglie e figlioli a Firenze dove fu accasato nella magnifica villa di Pratolino. Fu appunto qui che dipinse fra le tante altre cose questa *Fiera del Poggio a Caiano* dove figurò lo Scema buffone di Sua Altezza quando camuffato da saltimbanco fece una burla al pievano del paese per la quale il principe, dice lo Zanotti, " ebbe a scompisciar dalle risa ".

Le magnifiche doti di colore che si ammirano nella Strage degli Innocenti si raffinano sempre più in questo secondo saggio eccellente dell'arte dello Spagnolo disgraziatamente molto scurito come la maggior parte delle tele di lui che aveva la cattiva abitudine di prepararle in scuro. Dinanzi a certe brillanti tonalità argentine, a certe squisite distillazioni di colore, a certi sorprendenti effetti di luce e di aria mi sono sempre chiesto quale altro pittore, non dico tra i bolognesi sempre impacciati e pesanti, ma tra gli altri italiani contemporanei superi il Crespi in questa sua virtù di signore della tavolozza.

E mi sono anche chiesto per quale mai tramite occulto certe sue caratteristiche e non solo di colore, ma formali, ma di umanità si ritrovino così somiglianti in Chardin che, nato trentaquattro anni più tardi, pare proprio un continuatore più consumato e cosciente di questi spunti deliziosi dello Spagnolo.

Ecco qui due particolari di questa Fiera *(pag. 649 e 651)* che anche senza il colore che è tanta parte della pittura del Crespi ci dànno un'idea abbastanza chiara delle sue magnifiche qualità di narratore schietto e vivace. A parte la verità della scena e la grazia di certe figure come la fantolina incantata a guardare le belle stoviglie lucenti, queste stesse cose sono rappresentate con una giustezza e con un senso della realtà finissimo e di molto superiore alla tradizionale e celebrata bravura dei molti pittori di genere fiamminghi e olandesi anteriori allo Spagnolo e tanto più celebri di lui, perchè non v'è come in loro quella meticolosa calligrafia imitativa che uccide ogni calore di narrazione.

Anche volendo del resto ammettere che il Crespi abbia avuto in questo genere di arte l'imbeccata da essi, il pittore italiano ha un senso del burlesco e del satirico tanto più misurato e umano di quello così esagerato e convenzionale di un Teniers o di un Van Ostade che mostra quanto egli differisca dai pittori di quei paesi. È nel Crespi insomma quello stesso senso di misura tutto italiano che dal Sacchetti al Goldoni si ritrova anche nella nostra letteratura cioè l'arte di sapersi fermare là dove la comicità e l'ironia diverrebbero caricatura.

Quanti artisti stranieri mancano di questa misura e tra gli altri lo stesso Hogart, il celebrato satirico inglese! Sarebbe tuttavia interessante indagare se le numerose opere del Crespi già esistenti in quel tempo in Inghilterra non abbiano avuto, come mi parrebbe, dell'ascendente benefico anche su di lui.

Chi veramente profittò della misura e naturalezza dello Spagnolo fu appunto un italiano, il veneziano Pietro Longhi il quale essendo andato adulto – come già il Piazzetta – alla scuola del Crespi si formò quella nuova sua arte che lo ha reso tanto più celebre del maestro. (Non per nulla i due migliori derivati diretti del Crespi sono due veneziani; è come un omaggio che la scuola più luminosa e gioconda rende al

G. M. CRESPI: PARTICOLARE DELLA FIERA DEL POGGIO A CAIANO.
FIRENZE, POGGIO IMPERIALE (*Gab. fot. Uffizi*).

talento dello Spagnolo). Il Longhi, tanto impacciato e imbambolato quanto il Crespi è sciolto e spiritoso, ha tuttavia ereditato dal pittore bolognese quel sobrio e schietto realismo che ci piace tanto in lui e che ci fa chiudere un occhio su tutti gli altri suoi difetti.

Lo Spagnolo dunque dipinse un numero infinito di questi quadretti di genere a intonazione per lo più comica e burlesca ma anche idillica, quadretti che lo resero celebre e ricercato anche all'estero e che furono poi nel periodo di dimenticanza attribuiti a tutti fuor che a lui allora quasi dimenticato, ma che oggi in cui ogni momento ne salta fuori uno si tornano a riconoscere per opera sua.

Eccone qui uno riesumato insieme a vari altri dai depositi delle Gallerie di Firenze che lo Zanotti descrive minutamente e che rappresenta il pittore che fa il chiasso coi suoi bambini tirando nel carretto Luigi, mentre la moglie da una parte sorride contenta (*pag. 656*). Questo grazioso quadretto altro non è che un augurio di Natale mandato da Bologna al principe Ferdinando in luogo di una lettera che doveva certo costare al nostro pittore assai più sudori che dipingere una tela, a giudicare da quelle che ho potuto leggere così sgrammaticate e che facevano ridere lo stesso principe da " come pittorescamente — dice da amico lo Zanotti — ell'erano scritte „.

Lo stesso biografo cita molti altri quadretti di questo genere fra i quali una serie di storie ordinategli da un inglese della vita di una cantante che da misera condizione col favore della gioventù sale alla fama e alla ricchezza per poi ricadere nella miseria da vecchia. " Puossi pensare, dice lo Zanotti, — ed io gli credo pienamente — se ciò con belle e vive fantasie abbia espresso e con quali ritrovamenti capricciosi e faceti. So che alcuni n'ho veduto che mi hanno fatto sganasciare di ridere „.

Appartengono forse a questa serie i due quadretti degli Uffizi, quello che potrebbe intitolarsi *La Pulce (pag. 657)*, piccolo capolavoro di verità e di pittura, di cui si vedono repliche variate un po' da per tutto e l'altro vicino dove il vecchio amante offre un vezzo alla giovine cantatrice, pittura meno eccellente ma di beffarda intonazione crespiana.

Tutte sorridenti sono invece certe scenette di carattere idillico come *Le Grazie che vegliano il sonno degli Amori* sul tipo di quelle della Galleria di Bologna e di Lipsia; e scenette agresti come questa *Contadinella* (*pag. 658*) del Duca di Northbrook a Londra che a non saperlo si direbbe un'opera assai più tarda del tempo di Fragonard, tale è la vibrazione e il brio delle luci.

*
* *

In una lettera del 26 febbraio 1708 il Crespi informa il principe del suo " arrivo in Pateria (ossia in patria) colmo di giubilo e confuso per le benignissime gratie „ ricevute durante il suo soggiorno fiorentino da quel Signore che anche lo Zanotti chiama " in Italia unico sostenitore d'ogni bell'arte „. Ricorderò infatti che questo principe, educato dal Viviani e dal Redi, ha il merito (o la colpa?) di aver avuto per il primo l'idea di esporre al pubblico le opere d'arte nel 1705 nel chiostro dell'Annunziata a Firenze.

Nel 1708 dunque il Crespi è ritornato

G. M. CRESPI: PARTICOLARE DELLA FIERA DEL POGGIO A CAIANO.
FIRENZE, POGGIO IMPERIALE (*Gab. fot. Uffizi*).

G. M. CRESPI: ILLUSTRAZIONI PER IL BERTOLDO.

BOLOGNA, PINACOTECA.

bolognese. È in questo nuovo periodo, nel momento cioè della piena maturità che il Crespi crea il suo capolavoro e possiamo dire una delle più belle e originali opere di pittura del suo tempo: *I Sette Sacramenti* della galleria di Dresda.

Raccontano lo Zanotti e il Crespi figlio che essendo un giorno lo Spagnolo in San Benedetto di Bologna vide per caso un tale che si confessava mentre un raggio di sole colpiva in pieno la scena. Era proprio quello che ci voleva per innamorare un pittore dei gusti del Crespi il quale corso a casa e fattosi portare un confessionale vi cacciò dentro il primo frate che trovò e il suo amico l'incisore Mattioli che per caso si trovava in quel momento da lui e in men che si dice gettò giù la scena che lo aveva così colpito in chiesa (*pag. 659*).

Il quadro è tuttavia forse il meno felice dei sette della serie, tutto ingombrato com'è dal confessionale, ma le due figure che bal-

Mosche e di Toffani
Bertoldo dal Pè su una Carogna,

Taci, e pon fine al pianto o poveraccio,
Che se t'afflisse amaramente schiaffo.

G. M. CRESPI: ILLUSTRAZIONI ALLE
STORIE DI BERTOLDO E BERTOLDINO.

G. M. CRESPI
I GIOCATORI.

BOLOGNA, GALLERIA DAVIA BARGELLINI.

zano fuori dalla penombra sono quanto mai efficaci con quelle enorme fronti calve su cui il pittore ha goduto come sempre di stendere quelle sue larghe e grasse colate di biacca che facevano dire al Bianconi che nelle figure del Crespi pare che sia nevicato sul capo e sulla cima del naso.

Per conto mio penso che bisogna essere dei gusti accademici di un Bianconi per non godere di queste vere manciate di luce gettate a piene mani, quando specialmente come nel Crespi sono buttate là con un tocco svelto e fresco che serba ancora il calore dell'ispirazione.

Ad ogni modo pare che anche questa volta il pubblico avesse più giudizio dei critici perchè il quadro, mandato al cardinale Ottoboni, fu la delizia di " tutta Roma „; tanto che lo stesso cardinale gli ordinò che, dopo questo della *Confessione*, facesse gli altri sei Sacramenti. Figuriamoci, ora che conosciamo i gusti del Crespi, se la cosa andò a genio al nostro pittore, e n'è prova la bellezza di questi sei nuovi

G. M. CRESPI: LA FAMIGLIA DEL CONTADINO
BUDAPEST, MUSEO.

quadri dove ti par di sentire il piacere e lo slancio febbrile con cui il pittore li ha dipinti. Anzi in questi nuovi soggetti si nota un tal miglioramento in tutti i sensi che par quasi impossibile sieno stati dipinti subito dopo la Confessione: miglioramento riguardo all'azione e specialmente riguardo alla pittura. Perchè, mentre nella Confessione v'è ancora della pesantezza bolognese, in questi colpisce subito una freschezza di pennello e una forza di luce che va crescendo in maniera stupefacente.

Se dovessi press'a poco classificare questi sei nuovi Sacramenti in ordine progressivo di tempo direi che il primo è forse Il Battesimo, che è datato 1712, il secondo Il Matrimonio e via via, L'Olio Santo, la Comunione, La Cresima e L'Ordine Sacro.

Nel *Battesimo* cominciano già a balenare tra la penombra quei luccicori che sono una delle più mirabili sorprese di questi Sacramenti e la comare che assiste il neonato è colta così acutamente e con tale delicata modernità da ricordare l'altra sensi-

G. M. CRESPI: LA FAMIGLIA DEL PITTORE

FIRENZE, UFFIZI. (Gab. fot. Uffizi)

bile figura del Manet nel noto quadro *Chez le père Lathuille* (*pag. 661*).

Nel *Matrimonio*, dove il Crespi ha già scoperto che magnifiche risorse pittoriche gli offra la bianca increspatura del camice sacerdotale, il pittore coglie a volo l'occasione per dar fuori la sua vena umoristica. Ecco qui questo pover'uomo piuttosto maturo che già umile e sottomesso infila l'anello a questa altezzosa e dispotica donnetta mentre dietro di loro due curiosi cominciano già a ridere alle sue spalle. L'azione è colta così bene che oltrepassa i limiti di una scenetta comica e raggiunge l'importanza di eterno valore umano (*pag. 660*).

Nella *Sacra Unzione* non posso staccare lo sguardo da quella cascatella argentina del camice sacerdotale che per chi abbia occhi è un godimento raro (*pag. 662*). Io domando che cosa abbiano poi potuto aggiungere di più il Piazzetta e il Tiepolo in questa sorta di miracoli della luce. Dinanzi a questo e ad altri eccellenti pezzi di pittura consimili di questa serie non posso fare a meno di ricordarmi di certi gioielli della pittura francese posteriore al Crespi per esempio de *L'Indifferent* del Watteau e di pensare che la somiglianza non sia soltanto casuale.

Ma i più belli di questi Sacramenti mi

G. M. CRESPI:
LA PULCE.

FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

paiono *La Comunione* e *La Cresima*, oltre che per la verità dell'azione, per l'equilibrio del quadro, per la pittura fresca, fervida, più ariosa che nelle precedenti scene, la Cresima in ispecie che ha tratti di una delicatezza commovente come il gesto del Vescovo che cresima e del bambinello tutto compunto (*pag. 665*).

Metto per ultimo *L'Ordine Sacro* perchè vi si vede una scioltezza di comporre la scena, una disinvoltura di atteggiar figure, una stupefacente facilità di pennello e uno sfarfallio di chiarità argentine che tradiscono una bravura superiore a quella vista fino ad ora, ma nello stesso tempo appunto vi si vede anche minor concisione e unità e — forse per il soggetto stesso meno toccante — minore senso di umanità e calore che negli altri Sacramenti (*pag. 664*).

In quella stessa lettera del febbraio 1708

G. M. CRESPI: CONTADINELLA.

LONDRA, COLL. DUCA DI NORTH-BROOK.

il Crespi dice di aver veduto con molta sua soddisfazione le opere che a Firenze aveva lasciato Sebastiano Ricci — chiamatovi anch'egli verso il 1700 dal principe Ferdinando — e chi sa che la pittura agile e disinvolta del pittore veneto, anch'egli già scolaro del Cignani, non abbia persuaso il Crespi a tentare una pittura più leggera e lampeggiante come quella che ci sorprende in questi Sacramenti che segnano un vero rinnovamento non soltanto dello Spagnolo ma, per certi lati, della pittura italiana di questo tempo.

Questi *Sette Sacramenti* sono dunque il punto più alto dell'arte del Crespi, da lui non più raggiunto in seguito, ma anzi, si direbbe, dimenticato quasi che il soggiorno nella sua città gli attaccasse ancora un po' di quell'aria di pesantezza e di provincialità che ha un po' tutta la pittura bolognese.

G. M. CRESPI: LA CONFESSIONE.
DRESDA, PINACOTECA.

G. M. CRESPI: PARTICOLARE DEL MATRIMONIO.
DRESDA, PINACOTECA.

Eppure a sentire lo Zanotti non era questa l'opera a cui più tenesse lo Spagnolo bensì la grande tela dei *Sette Fondatori* che potei, or son vari anni, far togliere dalle tenebre del deambulatorio dei Servi di Bologna, dove si trovava da lungo tempo appesa altissima e invisibile tra vecchie croste. Dopo un provvido restauro l'opera rinacque alla luce con tutte le sue magnifiche sorprendenti qualità di colore degne di un Velazquez, tanto i bianchi argentini i rosa e i neri vi si accozzano freschi e decisi.

Non è certo molto lusinghiero per un artista l'essere assomigliato ad un altro sia pure grande, ma lo faccio appunto per mo-

G. M. CRESPI: PARTICOLARE DEL BATTESIMO.
DRESDA, PINACOTECA.

strare che il Crespi, quanto guadagna in abilità, perde in quest'opera di originalità e di carattere. Perchè veramente nella tela dei Servi non si tratta più che di qualità di pura tavolozza, e quanto al resto il quadro — come quasi tutti quelli chiesastici dipinti dallo Spagnolo, troppo disadatti al suo temperamento — è freddo e manierato.

Nelle quattro tele di San Paolo d'Argon presso Bergamo col Martirio di Quattro Santi, che sono del 1728-29, opere lodate dallo Zanotti, si comincia già a sentire una certa stanchezza senile e le fiamme di perfetta ceralacca non riescono a darci neppure qualche calore enfatico.

Le cose vanno poi peggiorando col pro-

G. M. CRESPI: L'ESTREMA UNZIONE.
DRESDA, PINACOTECA.

G. M. CRESPI: LA COMUNIONE.
DRESDA, PINACOTECA.

G. M. CRESPI: L'ORDINE SACRO
DRESDA, PINACOTECA.

G. M. CRESPI: LA CRESIMA
GALLERIA DI DRESDA

G. M. CRESPI: CRISTO SOTTO LA CROCE.
PESARO. ATENEO.

cedere degli anni nelle altre due opere databili, il *Giosuè che ferma il Sole* della cappella Colleoni a Bergamo, grande tela che lo Zanotti nel 1738 dice " sta ora pingendo ", e il *Martirio di San Pietro d'Arbues* del Collegio di Spagna a Bologna, ordinatagli dal cardinal Lambertini e secondo Luigi Crespi ultimo suo grande lavoro, che per diverse ragioni si può porre negli anni 1738-40. In quest'opera specialmente, che ha del resto qualità compositive, c'è un pesantezza di pittura e una gonfiezza di forme e di gesti ancora, direi, carracceschi che ci sorprende e ci sconforta ritrovare in lui che era già riuscito così bene a liberarsene; tutti segni che si ritrovano nell'ovale dell'Ateneo di Pesaro col *Cristo portacroce* opera tuttavia simpatica che per la somiglianza di certe esagerazioni colla tela precedente mi pare di questo stesso periodo senile (*pag. 667*).

*
* *

Quasi mi dimenticavo, che a sentire lo Zanotti, il Crespi, fra le tante altre, si sarebbe " compiaciuto ancora della maniera di Rembrandt " ma in verità non è quasi il

caso di parlarne. Se in qualche rara opera e secondaria si può notare della simpatia per il pittore olandese, essa non è che momentanea, e nei lavori suoi più importanti, come ognun vede, non intacca affatto la sua natura gaia e chiara di meridionale che non ha niente a che fare con l'altra torbida e fantastica del pittore nordico.

Ma quello che sopratutto lo Zanotti non ha capito è la inconciliabile diversità del senso plastico di questi due pittori, solido e tangibile nel Crespi, morbido e inafferrabile nel Rembrandt. Il Crespi insomma in ultima analisi si riconnette ancora all'antico progenitore Caravaggio, mentre il Rembrandt, come già altrove cercai dimostrare, è l'antitesi del grande pittore italiano.

La profonda impronta che il Crespi ha lasciato nell'opera del Piazzetta è appunto caratterizzata sopratutto da questo nuovo incremento di vigoria plastica ottenuto con chiaro e ben definito senso chiaroscurale che differenzia il Piazzetta dagli altri veneziani del suo tempo.

Chi non riconosce a colpo questi valori plastici crespiani, per esempio, nella *Susanna* già nella collezione Dal Zotto passata ora alle Gallerie di Firenze, o nel bell'Angelo della *Vergine che appare* a *San Filippo* nella chiesa veneziana della Consolazione, oppure nel *Tobiolo* dell'altra chiesa di San Vitale e sopratutto nella spiritosa *Indovina* dell'Accademia di Venezia tutte opere del più autentico Piazzetta?

E al Crespi, come è evidente, il Piazzetta deve anche, oltre la spiritosa impostazione di certe sue figure, il suo amore per le tonalità argentine — alle quali i suoi predecessori veneziani avevano preferito toni più caldi aurati — per quelle chiare tonalità che il Tiepolo prese poi dal Piazzetta e convertì nel più glorioso e insuperato miracolo della luce.

Non fosse dunque che per questa illustre discendenza, non ha il Crespi il diritto ad un posto assai più degno nella storia della pittura moderna?

MATTEO MARANGONI

Autunno 1920.

Ecco, oltre le già citate, alcune delle più notevoli opere del Crespi:

BOLOGNA	San Nicolò degli Albari: S. Antonio (1690).
„	Pinacoteca: Ritratto di architetto.
„	Palazzo Davia-Bargellini: Due ritratti virili - Tre giocatori.
BUDAPEST	Museo: La famiglia del contadino.
COMPIEGNE	Musée du Palais: San Anselmo (già a San Sisto di Piacenza?)
CORTONA	Santa Maria Nuova: Santa Margherita.
DRESDA	Galleria: Ritratto del Generale Pallfy.
„	„ Adorazione dei Pastori.
FERRARA	Chiesa del Gesù: Storia di San Luigi Gonzaga — Storia di San Francesco Saverio.
FIRENZE	Uffizi: Autoritratto.
„	Pitti: Sacra Famiglia.
„	Palazzo Corsini: Storia di Mosè.
„	Raccolta Sforni: La Pulce.
„	„ Cecconi: La Maddalena.
GRENOBLE	Museo: Fanciullo che dorme. (attrib. al Ribera)
LUCCA	Chiesa del Crocifisso: Assunzione.
MILANO	Brera: Crocifissione - Mercato.
„	ex raccolta Crespi: La Pulce.
„	ex raccolta Frizzoni: Scenetta di genere.
„	Raccolta Sen. Luigi Albertini: La Maddalena.
MODENA	Raccolta Campori: Ritratto di bimbo.
PERUGIA	ex chiesa di San Bernardino: Santa Geltrude.
PIETROGRADO	Hermitage: Morte di San Giuseppe.
„	„ Sacra Famiglia.
PISA	Museo Civico: La Pulce.
ROMA	Raccolta Briganti: Ricevimento di Giacomo III d'Ingh.
„	Appartamenti Doria: Storie di Bertoldo.
TOLOSA	Museo: Eraclito e Democrito.
TORINO	San Giovanni Nepomuceno.
VIENNA	Galleria: Enea, le Sibille e Caronte.

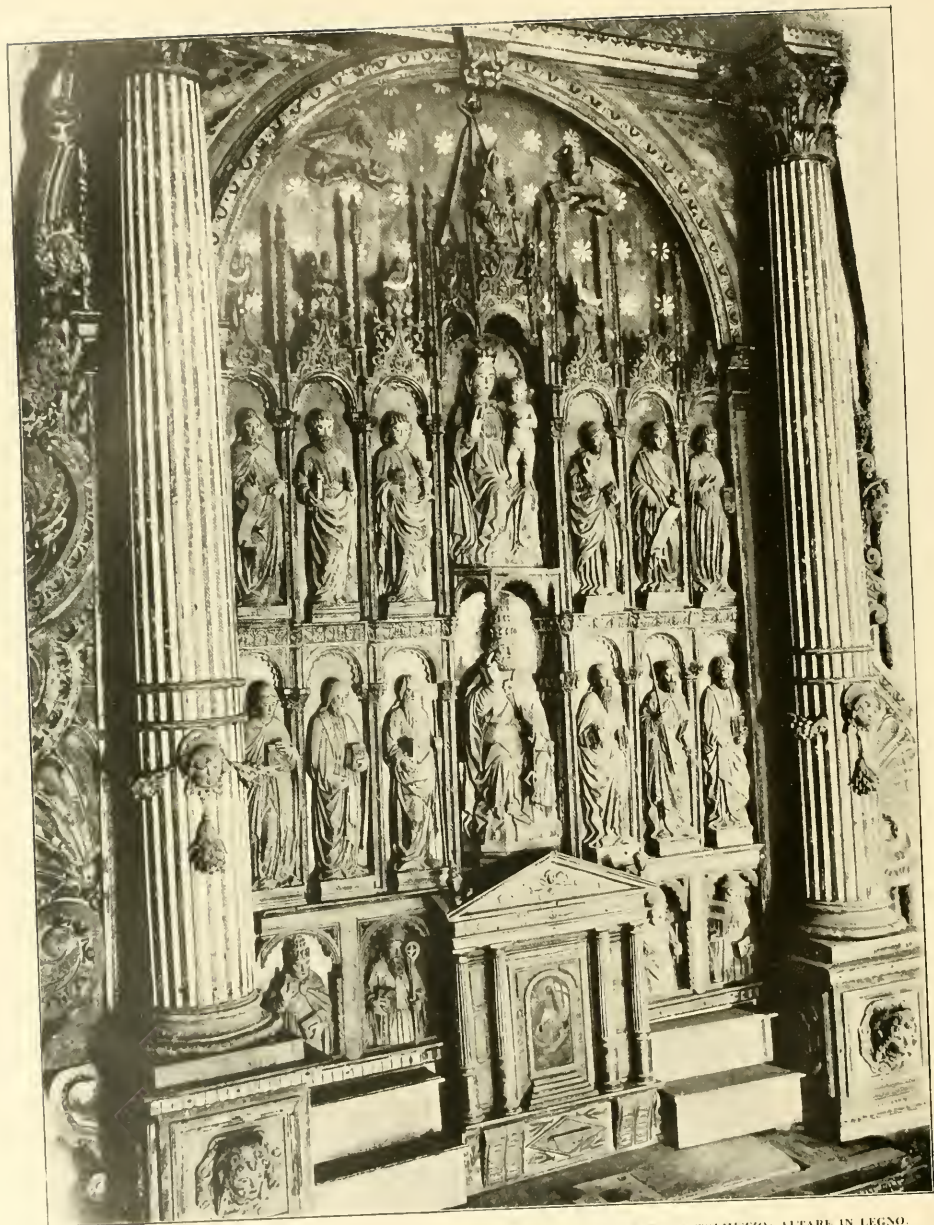
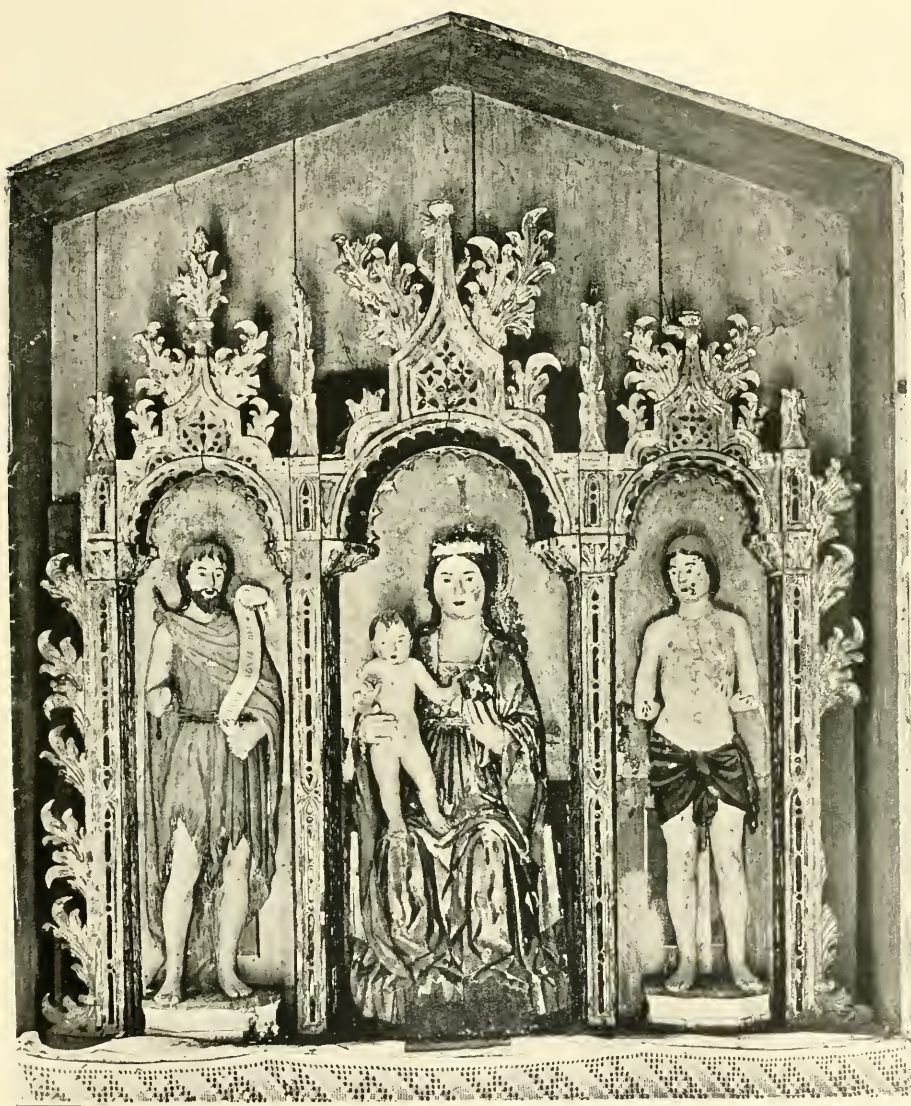
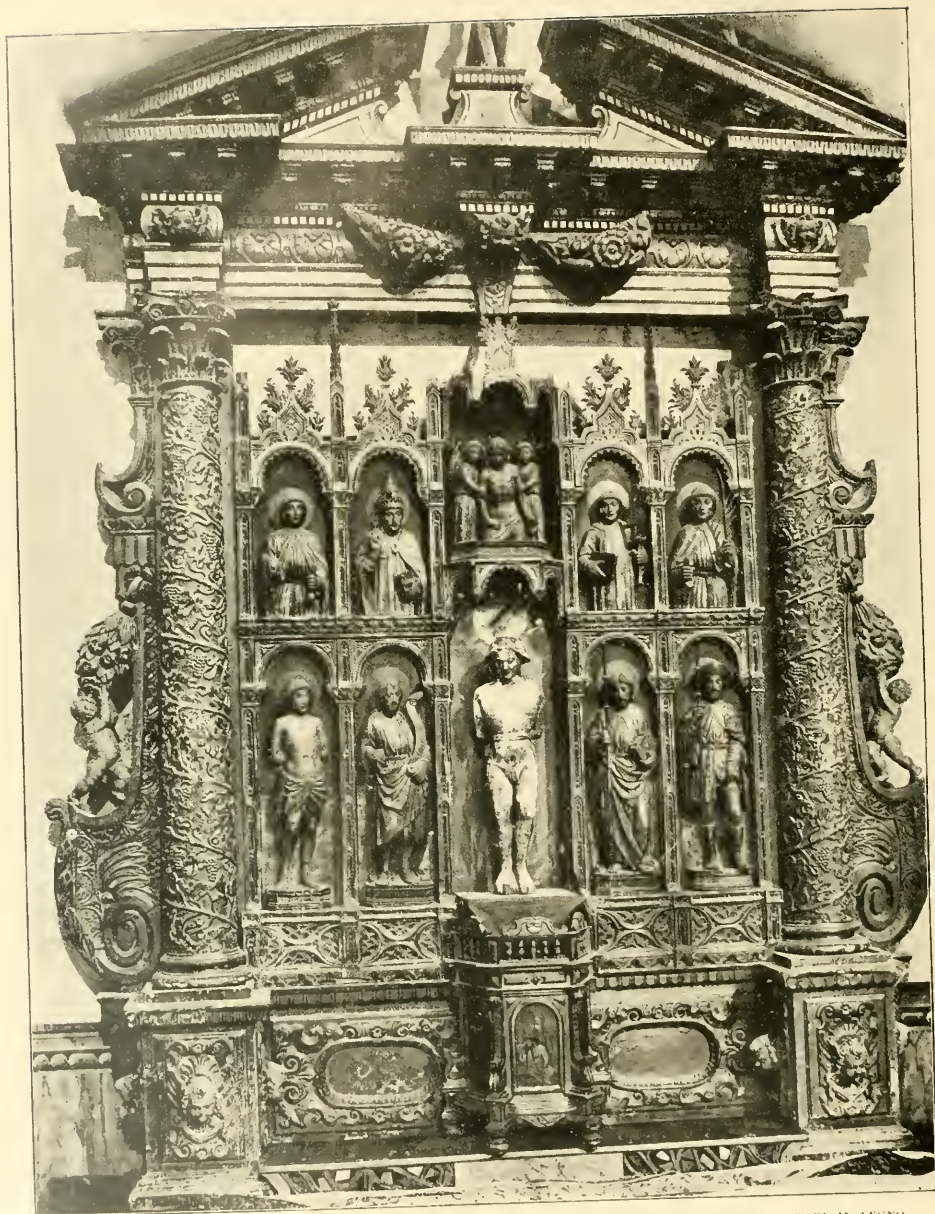
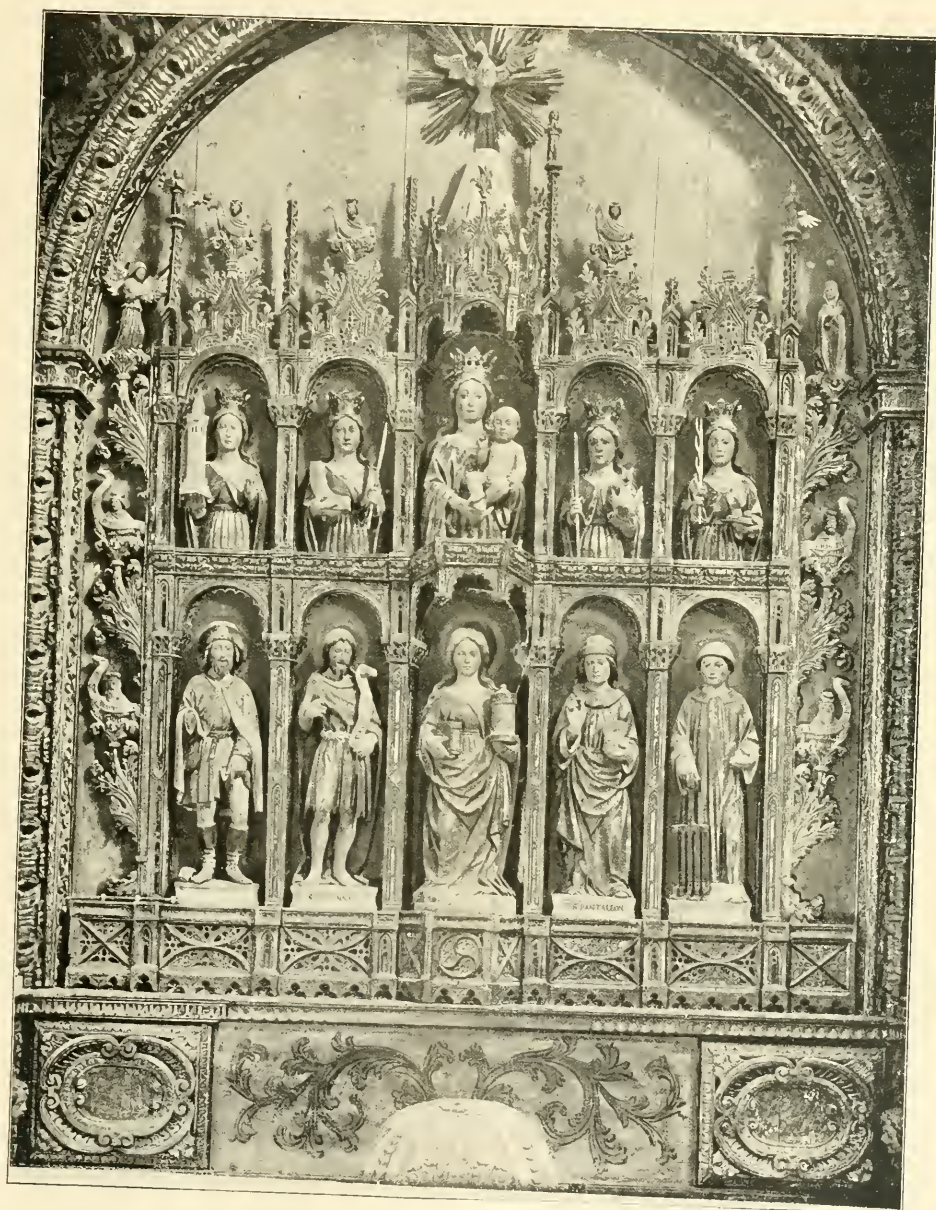
PIANO D'ARTA: CHIESA DI SAN NICCOLÒ DEGLI ARZERI.

LA MOSTRA D'ARTE CARNICA.

Sissignori una mostra d'arte nella remota Tolmezzo, nel cuore delle Alpi Friulane, più umile ma più legittima di tante esposizioni moderne nazionali e internazionali delle città fastose, in cui non si sa trovare una fisionomia e una patria, tanto è grande la confusione delle lingue e terribile il soffocamento dei caratteri paesani.

Ai confini d'Italia, nella conca dell'antica gente carnica, valorosa scolta della romanità oltre la chiusa di Venzone, la schietta parlata latina, ci torna più cara e più grata, pur nelle movenze aspre del dialetto. Dialetto anche in arte usato universalmente sino a ieri, e tuttavia vivace per le valli impervie nelle industrie e nei costumi.

Non parlo quindi della sezione moderna, voluta per ragioni sentimentali, che si confonde nella comune babele.

Chiesa e casa; l'abitazione di Dio e quella degli uomini, ecco gli affetti di questa terra, ecco le fonti della parte migliore di questa esposizione che non conviene dimenticare. Delle modeste chiese acuminate, con il cam-

DOMENICO DA TOLMEZZO: ALTARE IN LEGNO.
ZUGLIO, CHIESA DI SAN PIETRO.

DOMENICO DA TOLMEZZO: PALA IN LEGNO.
TERZO, CHIESA DI SAN GIOVANNI.

DOMENICO DA TOLMEZZO: ALTARE IN LEGNO
FORNI DI SOPRA, CHIESA PARROCCHIALE.

DOMENICO DA TOLMEZZO. PALA D'ALTARE
INVILLINO, ANTICA PIEVE.

paniletto in fronte *(pag. 669)* ad una sola navata, coperta da crociere a costoloni raggianti, secondo l'esempio del gotico fiorito, sono qui in copia le antiche pale e le suppellettili migliori, le quali rimosse per la guerra ritornano alle loro sedi dopo questa sosta opportuna, che ravvicinando la dispersa famiglia permette di leggere nei tanti visi i segni di una buona e naturale affinità.

Si vedono gli avi antichissimi accanto ai nonni e ai nepoti; e tutti con una simpatica impronta locale, data dalla sana tradizione che lega la intera lunga parentela. Prime le ancone lignee, vanto prediletto della montagna, signora dei boschi secolari, chiomata di larici e di abeti, di faggi e di quercie.

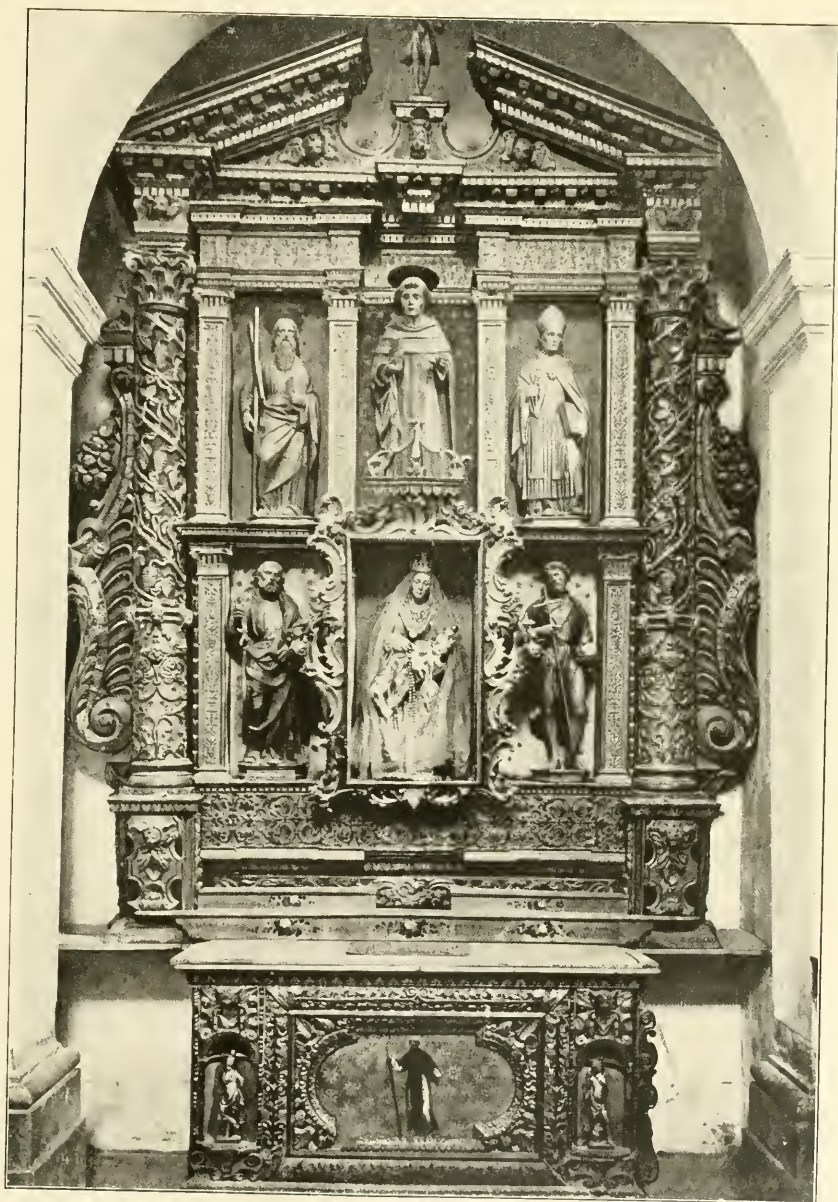
Nelle lunghe giornate invernali, nelle solitudini dei pascoli montani, l'amico migliore dell'alpigiano è il forte coltello con cui incide come Aligi i suoi sogni e la sua poesia. E questa innata tendenza, alquanto erudita, troviamo nei pazienti polittici che mettono in mostra in file ieratiche le serie dei santi indigeti. Sino dalla metà del quattrocento tutta una famiglia di artisti vi si dedicò con abilità e con amore. Non è nome ignoto agli studiosi quello di Domenico Mioni da Tolmezzo pittore e scultore, che ne fu il capostipite e uno dei più valenti campioni. Lionello Venturi gli rivendicava primo nel 1911 la grande ancona di San Pietro di Zuglio, *(pag. 670)* su cui si legge il nome dell'artista, con la data del 1484, e sono due anni che Alberto Serafini poteva aggiungere a quella prima un'altra opera modesta: la Madonna fra due santi, rinvenuta a Filacciano, sperduto paesello del Lazio.

L'esposizione gliene rende altre molte, tutte legate strettamente da vincoli stilistici chiarissimi e dalla comune modestia inventiva. Gotiche fiorite nelle cornici a pinnacoli e trafori, rivelano invece nella parte sculturale le maniere della prima rinascenza, quella ch'ebbe per caposcuola grandissimo il Mantegna. L'accento non è però padovano schietto, ma derivato piuttosto da Verona, ove l'artista dimorò e dipinse in Santa Toscana. Le pitture, come il caratteristico polittico del Duomo di Udine, lo dimostrano benagliesco, simile ai così detti maestri del cespo di garofano, dall'occhio sbalordito, dalle vesti trite, che rimuginarono per tutta la vita l'esempio troppo alto del polittico di San Zeno. Anche le sculture di Domenico hanno del resto un'aria veronese, e fanno venire in mente per il chiaro accento provinciale, che non è sola ingenuità, Bartolomeo Giolfino. La sua prima opera è forse un prolisso San Pietro fatto per la chiesa di Zuglio, più goticheggiante di quanto usasse poi, ma via via che le influenze delle grandi scuole si fanno più vive le forme s'irrobustiscono e si snodano. Ecco un trittico di Terzo *(pag. 671)* che è la precisa ripetizione di quello di Filacciano: e quindi, corteo di santi gentili imbambolati per soverchia devozione, le pale di Forni di Sopra, (*pag. 672*), d'Invillino, (*pag. 673*), di San Floriano d'Illeggio, (*pag. 675*), che si allacciano come anelli pari pari di un'unica catena, con una soavità che finisce in monotonia di rosario. E la serie, a cui dovettero collaborare, i fratelli e i figli del maggiore artista, Martino, Giovanni e Vincenzo, i quali avevano fatto della loro tecnica più un'industria che un'arte, deve essere soltanto al principio; chè per le valli remote non v'è chiesa la quale non abbia

DOMENICO DA TOLMEZZO: POLITTICO.
SAN FLORIANO D'ILLEGGIO *(fot. U. Candoni).*

o non abbia avuto la sua pala fastosa, dorata e dipinta.

Dopo questa generazione locale ingenua e gentile, la cui vita finisce con il capolavoro di Paluzza, è un artista estraneo e più esperto che s'impone con le sue eleganze; Antonio Tironeo, bergamasco di nascita, ma udinese d'elezione. Siamo ai primi del cinquecento; sparisce ogni svolazzo e ogni arricciatura gotica; un equilibrio tutto nuovo insegna a dividere meglio gli spazî e a camparvi senza costrizione santi più agili e mossi. I modi raffinati non sono però friulani; non vi si sente nè la tradizione carnica, nè la veneziana, ma l'eco di una maniera più abile e meno appassionata, lombardissima tanto da ricordare con ritardo di diecine d'anni (come sempre avviene nelle arti secondarie) Andrea Bregno. Gesti armoniosi, capelli inanellati, carni soffici; tutto appropriato lindo e chiaro: un'esperienza che non per-

DIERICO: CHIESA DI SANTA MARIA - ALTARE.

PRATO CARNICO: CHIESA DI SAN CANCIANO - ALTARE IN LEGNO.

suade ma sazia. Da Dierico, (*pag. 676*), la più tipica di queste ancone, a Osais, Prato Carnico, (*pag. 677*) Pesaris, Zuglio sono le stesse educatissime candelabre, le stesse rabesche agghindate, gli stessi santi pulimentati. Nulla che convenga alla Carnia rude.

Una simile impressione di cose spaesate fanno quegli esemplari cinquecenteschi di chiara impostazione esotica, che i prossimi tirolesi fecero qua e là nella valle del Tagliamento, ove stanno senza comprensione senza influenza, come le isole tedesche di Sauris e di Timau. Prodigi di virtuosità. Una tecnica squisita vi spiega le più difficili astuzie così del bassorilievo schiacciato, come di quello più risentito Ma quando si apre l'altare di Povolaro, (*pag. 679*) che ha nella fronte e nella predella un'Annunciazione gentile, tipicamente ritratta secondo gli schemi renani e due maestose santone, e si vede il povero tedesco far ogni sforzo per parlare italiano, con una bambola di Madonna fra due fantocci dal cappelluccio tirolese, non si può trattenere il riso.

Migliori a questo riguardo l'altare di Prato Carnico, del 1534, e di Sauris di Sotto ove il tedesco non cerca di convertirsi, ma intaglia con maestria, secondo le regole dello stile fiammeggiante tutte le sacre figure allampanate e caricaturali. Il più genuino campione di queste importazioni, tutto saette di pinnacoli spinosi, gotici, ghirigori è però alle porte del Tirolo, a Pontebba, in quel Canale del Ferro che non fa propriamente nemmeno parte della Carnia; e la sua importanza ha fatto che si ricordasse scolpito da Sigismondo Volfango Haller nel 1517.

Accanto a questi esempi estranei gli artisti locali non cessano dal fare da sè, pur non avendo le commissioni più importanti. Ed è un maestro carnico del pieno cinquecento che inizia quegli altari a frontoni ansati, in cui la scultura offre un po' di campo alla sorella pittura, con metodo che sarà poi sempre profittevolmente sfruttato. Le pale di Liariis, (*pag. 680*) di Mione e di Prato Carnico sono a questo riguardo oltrechè tipiche, notevolissime nelle loro forme atticciate e solide, davvero montanare. Più pittura che scultura appare poi un'ancona di San Leonardo d'Osais, che ci conduce al primo seicento, di cui riproduco l'esemplare di Sostasio, (*pag. 681*) figliazione diretta delle opere precedenti, e quasi copia, se non fosse per qualche spirito nuovo di quei santi che non sanno più stare nelle loro nicchie.

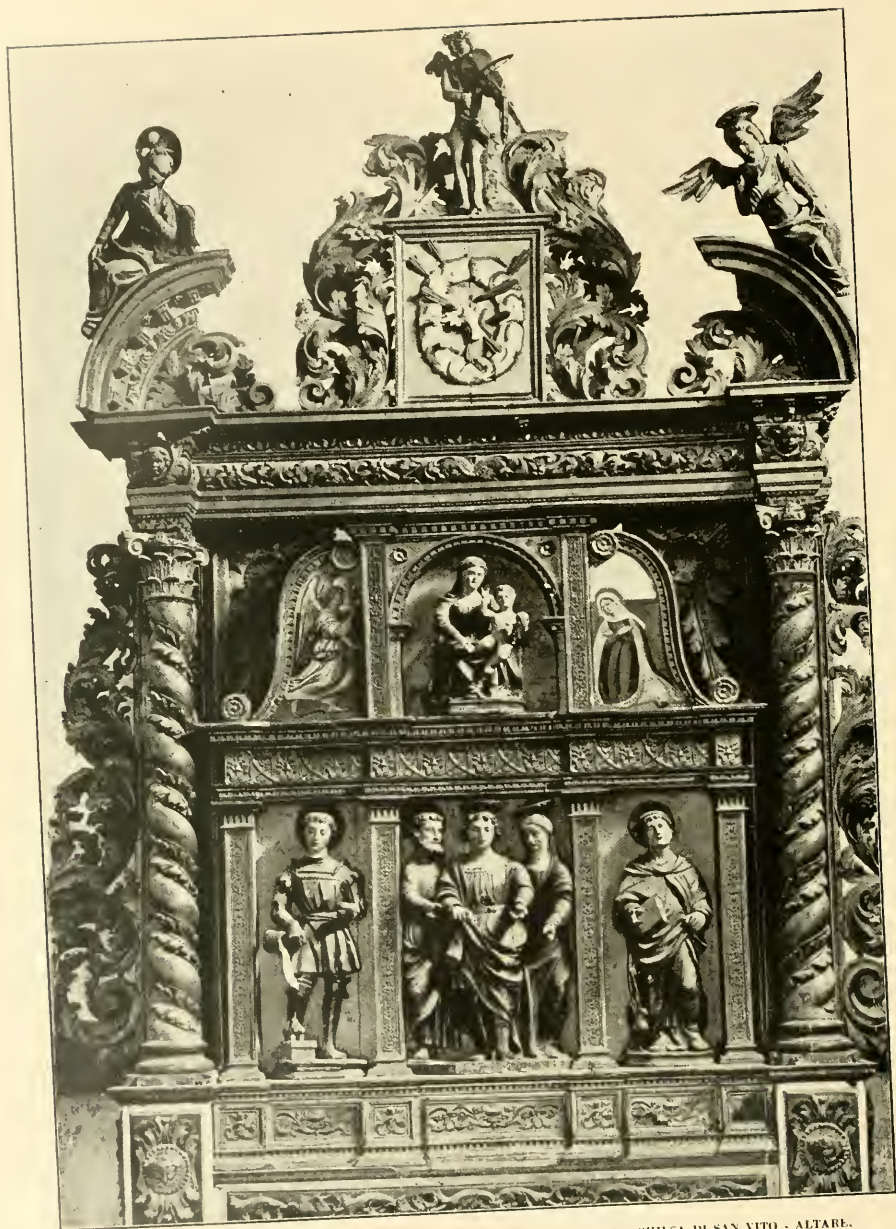
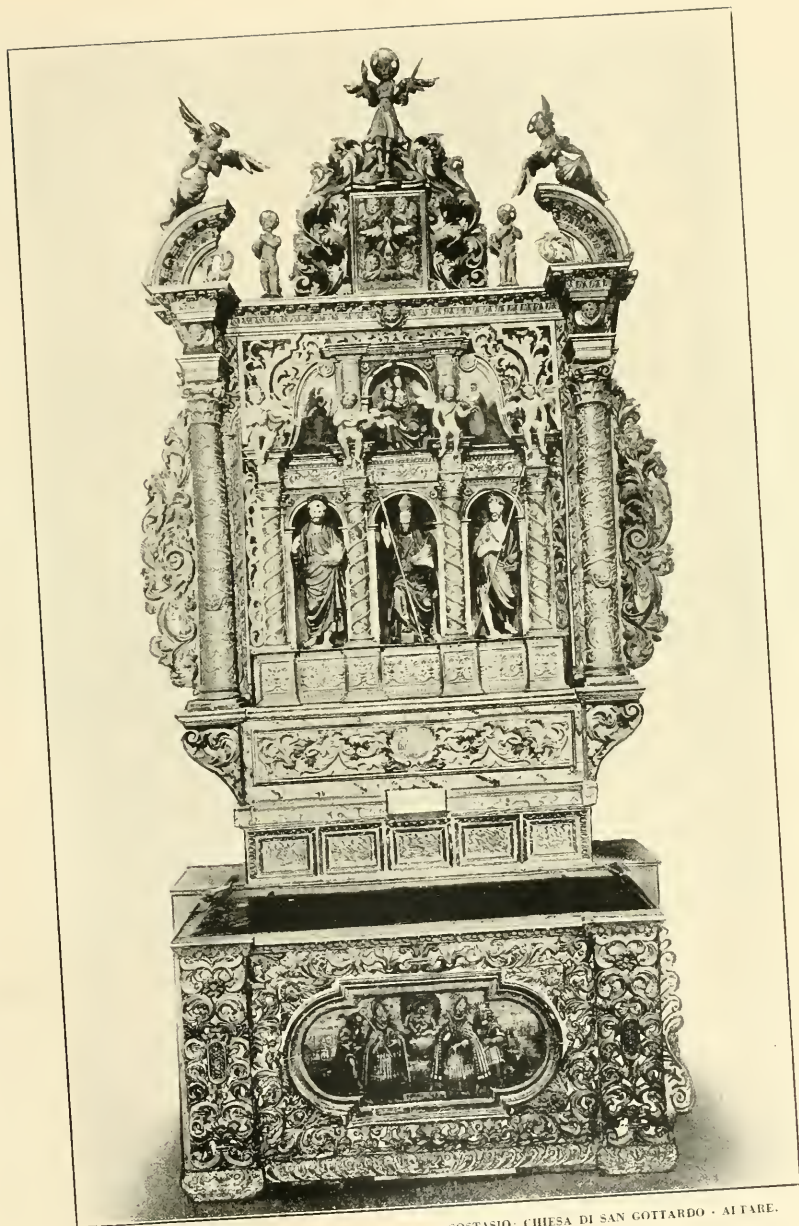
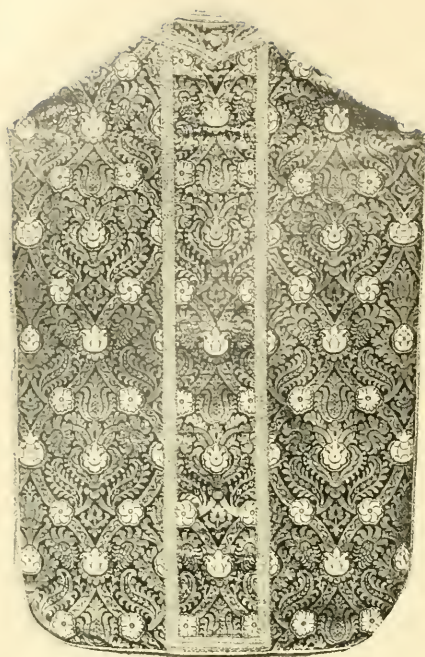
Dattorno il settecento, ancora più sbrigliato, ha posto la corona di un altare frenetico, tutto frontoni spezzati, ricci d'acanto, angeli festanti, che non si sono accontentati del loro regno naturale, ma sono scesi a far della musica sulle cornici inadatte dell'ancona secentesca. Derivazione dai Comuci da Gemona che a principiare dal tardo seicento riempirono la Carnia dei loro altaroni.

Sono a preferenza di quest'epoca gioconda, che ha dato al Friuli un degno pittore quasi ignoto Nicola Grassi da Formeaso, una specie di rubeo Pittoni, i cori delle chiese e gli armari delle sacrestie, i quali spesso racchiudono oltre alle solite orificerie dei gioielli come la celebre copertura d'Evangilario di San Pietro di Zuglio, adorna di tabelle eburnee bizantine dell'undecimo secolo, e la dimenticata croce romanica a smalti d'Illeggio. Cose rarissime sono poi qua e là, i paramenti antichi, non solo di broccato, velluti controtagliati, so-

POVOLARO: PALA D'ALTARE IN LEGNO.

prapizzi e damaschi ma anche figurati, come la pianeta quattrocentesca di Piano d'Arta (*pag. 682*).

Ma se le cose più fastose si fecero venir di fuori, l'industria femminile del luogo offrì coi pazienti merletti ottime variazioni dei grandissimi esemplari veneziani (*pag. 683*) e la fabbrica di Jacopo Linussio diede alla Carnia e fuori belle stoffe settecentesche per gli apparati, per gli abiti e per i sacri indumenti.

Anche buona parte delle campane dovettero esser fuse sul posto, che sempre amò ed ancor ama i bei bronzini a tri-

LIARIIS: CHIESA DI SAN VITO - ALTARE.

SOSTASIO: CHIESA DI SAN GOTTARDO - ALTARE.

CHIESA DI PIANO D'ARTA: PARAMENTO QUATTROCENTESCO.

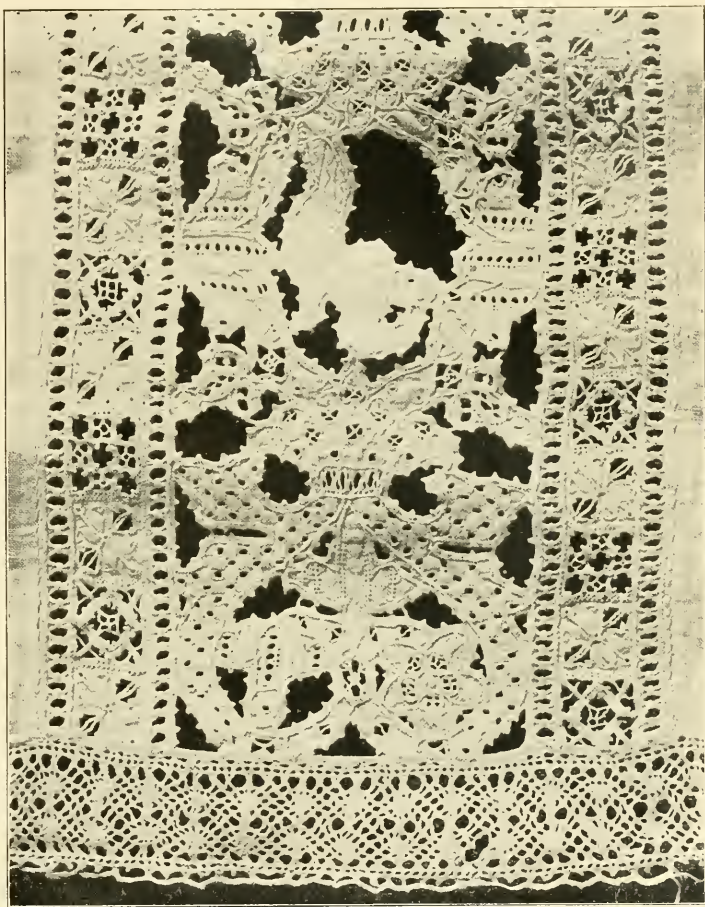
CHIESA DI PIANO D'ARTA: PARAMENTO DELLA FABBRICA LINUSIO.

pode, decoro e strumento tipico delle sue cucine. Ne resta una salvata dalla sistematica razzia austriaca, una piccola, tinnula campana, tutta adorna di rabeschi, che parve molto vecchia, più per la rozzezza della fusione, che per il motivo a nastro evidentemente cinquecentesco.

La montagna tradizionale e ritardataria è fatta apposta per giuocare dei brutti scherzi ai battezzatori precipitati. Chi non direbbe che la pila acquasantina di San Nicolò degli Arzeri un bell'esemplare di squadratura romanica? (*pag. 685*).

È del 1525.

Ed eccoci dall'umile chiesa alla più umile casa. Nulla di pomposo ed ufficiale, che non sia prodotto autoctono e profumato di candore montanino. È la necessità che ne aguzza i tetti, ne fa piccole le finestre, semplici le forme, ma è la profonda gentilezza di questa gente laboriosa e schietta che ne adorna le imposte di pazienti intagli, ne fiorisce i balconi di rameggi e le grondaie di corone e di ricci in ferro battuto, unica flora sempre viva della montagna nevosa.

Come le finestre, le porte si coprono di adornamenti ingenui al pari di questo esem-

TIPO DI MERLETTO CARNICO.

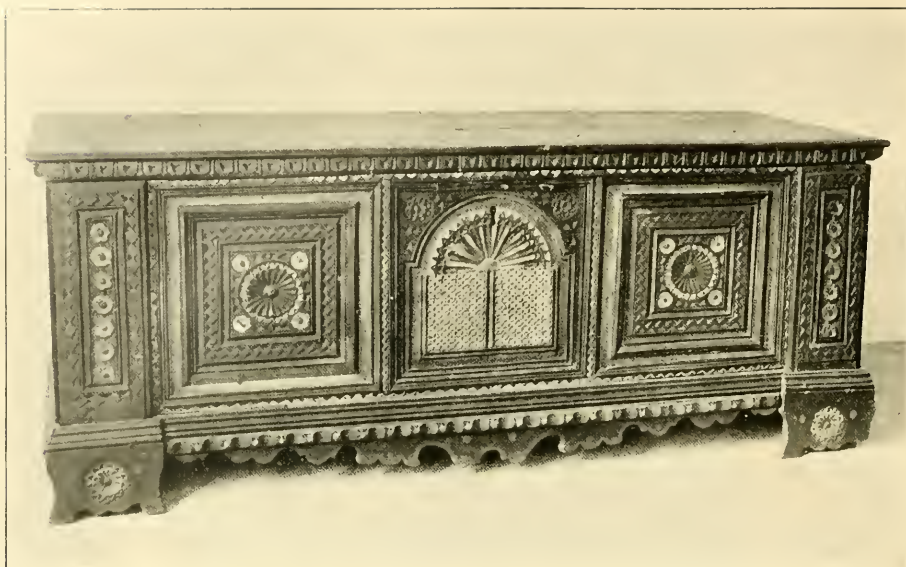
plare a rastremazione invertita, (*pag. 684*) farebbe andar pazzi gli archeologi se fosse del buon tempo minossico di Creta e di Micene; e sopra le porte i picchiotti a cetra, a ferro di cavallo, le maniglie flessuose, gli sguanci delle toppe, le chiavi con l'occhio ed il pettine ricamati, mettono una nota gustosa e varia (*pag. 689*). Ma è nell'interno che l'alpigiano si sbizzarrisce e si rivela: nel lusso dei lavori d'intaglio e di tarsia che profonde, da quel signore ch'egli è dei legnami annosi e ricercati. Sono co-

TREPPO CARNICO: PORTALE, CASA N. 49.

muni anche nelle case di più modesta apparenza i soffitti a cassettone, che per quanto composti di sole spartiture a cornici, senza formelle dipinte, danno all'ambiente una grandiosità impreveduta. E la sorpresa continua armonica nella varietà del mobiglio che ha conservato dovunque, fino a tardissimo, ricchezza e pomposità secentesca. Pochi tipi della sola casa Fabiani a Paularo, nella valle del Chiarsò, bastano a darcene un'idea: sono della maniera preferita dai maestri lignari, ed hanno la loro chiara corrispondenza nei letti a rameggi maestosi d'acanto, di forte rilievo, negli armadi e nelle cassepanche un tempo abbondantissime dovunque, ma oggi incettate dagli antiquari per gli stremati negozi delle città voraci. Ma se la preferenza dei Carniei fu sempre per queste forme ricche e serie, non è detto che altre non fioriscano qua e là di movenza meno tradizionale e più gustosa. Fra i saggi

PILA ACQUASANTINA.

PIANO D'ARTA: CHIESA SAN NICOLÒ DEGLI ARZERI.

offerti dalla mostra ve ne sono di bellissimi e di provata antichità, condotti ad intaglio, a incavo minuto, e rilevati da una gioconda policromia, che farebbe pensare a un'arte arabica se certe semplici trovate non fossero di tutti i tempi e di tutti i paesi (*pag. 686*). Altri esemplari rivelano una sporadica influenza tedesca, come una cassa dotale del seicento con gli scudi nobiliari degli sposi, di finissima fattura (*pag. 686*); in altri ancora è l'arte dell'intaglio che prevale e porta una nota più agile e fresca. Se ne vedono traccie sin dal seicento, ma è nella fine del diciottesimo secolo che la tarsia si fa strada; col gaio settecento innamorato del colore. Caratteristica la decorazione a collane che s'inseguono con i loro bolliccini bianchi sui campi dei legni rosati del ciliegio e del larice, in gaia rispondenza con i copertori a quadrature a buco d'ape, policromi, che le industri donne di Forni ancora tessono

CASSONE CARNICO *fot. U. Candoni).*

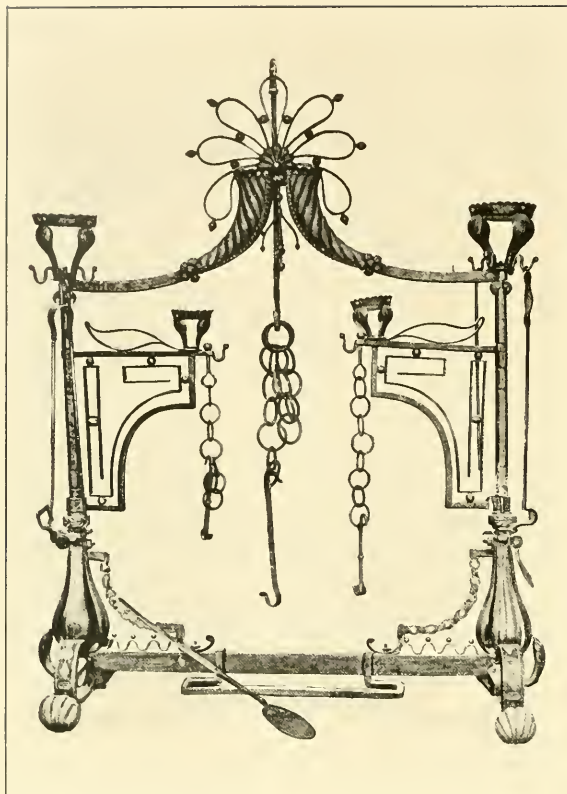
CASSONE CARNICO *fot. U. Candoni).*

STANZA DA LETTO *(fot. U. Candoni)*.

con le lane del paese sui loro telai rudimentali.

Ma il cuore della casa carnica come di quella friulana è la cucina; la cucina capace, il tepido e confortante ricovero dei lunghi giorni dell'inverno alpino, che tutti raduna intorno al fuoco i componenti delle famiglie patriarcali. E perchè il calore sia per tutti egualmente di questa dolce corona parentale, il focolare è posto nel giusto mezzo sotto le vaste cappe a campana, con nel centro, classico ed ingegnoso, il ferreo *ciavedal*: un portento d'ordigno, composto di alari e di catene, sostegno inesauribile di pentole e di legna, necessario aiuto, in mancanza della parete a cui si appoggiano i focolari nostrani (*pag. 688*).

Mi dolgo di non poterne mostrare un esempio tipico, ma soltanto quello della mostra in cui manca la centralità; non però il ricco corredo dei bronzini che sono col più grande laveggio, le pentole usuali di queste montagne; bellissima mostra nella loro scala di varie misure: tripodi cucinieri luccicanti ed emblemati. Lungo la cappa del camino riprodotto, nemmeno mancano le belle pentole di terracotta, simili alle antiche situle della gente veneta, larghe, leggere ed eleganti.

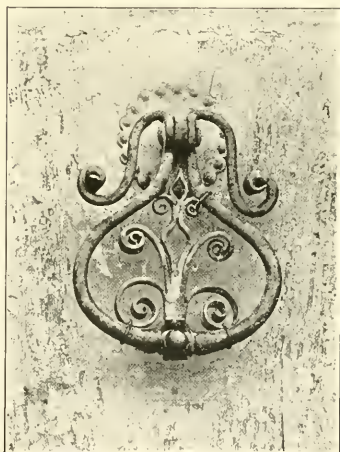
Ma intorno a questi oggetti più evidenti e più importanti, come intorno a dei ge-

« CIAVEDAI » (*fot. U. Cantoni*).

nitori prolifici e generosi, quanta figliazione di cose dimenticate e caratteristiche, quanta ricchezza di motivi e di abilità; tutta una turba di reietti a cui l'artigiano ha voluto dare un sorriso di bellezza, perchè gl'illuminasse il lavoro che amava. Ecco il portacote (*codar*) ora flessuoso come un corno ora rigido come un cristallo, il giogo (*zôf*) dall'elegante curva gemella, la sega a mano (*sièe pestadorie*) dal manico a serpentello, e per la massaia l'arcolaio (*corlite*) snello e veloce, la conocchia (*rócie*) traforata come un leggero scheletro affusolato, e la forcina (*spie*) dagli agili rebbi rabescati. Persino lo *stecco* sottile, ove s'infila il ferruzzo da calze ho visto adorno e figurato con quella minuzia paziente che rammenta i tanto vantati prodigi di virtuosità cinese. Nulla è stato dimenticato che potesse essere raggentilito; la chiesa e la casa, il mobilio e l'arnese. Perchè nulla pareva troppo umile per la letizia dell'arte

in quei tempi in cui la bottega era scuola e l'industria non tralignava in meccanica, nè sopprimeva l'uomo con la sua perizia, con la sua esperienza e con la sua poesia.

Ed è per tentare di riaprire questa santa via della tradizione e del mestiere, a cui ci si dovrà pur ridurre se si vorrà ritornare all'arte la sincerità che ormai le manca e al popolo l'interesse per quello che procede dalla parte migliore di lui, che il prof. M. Gortani ha raccolto un mondo di piccole cose che recano nella loro umiltà impronte di grazia, garbo di linee, gentilezza di adornamenti. Cassepanche, mobili, vestiti, fazzoletti e altri indumenti, ferri da mestiere, si vanno radunando nella casa ospitale per poi trasferirsi, esempio e sprone onesto e puro, nella scuola industriale che un apposito edificio dovrà presto raccogliere. E ne usciranno non dei pretesi e boriosi artisti ma dei semplici artigiani, coscienti della nobiltà delle loro fatiche, in cui sapranno diffondere un raggio di spontanea ed ilare bellezza.

Facciano poi gli dei che dal crogiuolo del lavoro dignitoso ed amato si sciolga limpida ed alta la voce del genio.

GIUSEPPE FIOCCO.

CERCIVENTO — PICCHIOTTO.

COMMENTI.

S'è chiusa a Londra la mostra di pittura spagnola che era stata aperta in novembre. Mostra ufficiale, mostra di governo, atto di propaganda nazionale. L'aveva annunciata l'anno scorso l'ambasciatore di Spagna a Londra, al banchetto annuale dell'Accademia Reale, perchè gli ambasciatori non italiani sono anche capaci di partecipare a banchetti accademici, e addirittura di prendervi la parola: " Noi intendiamo presentare al pubblico inglese una scelta rassegna dell'arte spagnola del duecento ad oggi. Il nostro scopo principale è di ravvicinare la nazione inglese alla nazione spagnola. E speriamo che l'anno dopo una esposizione d'arte inglese abbia luogo a Madrid ". Frasi da far svenire una volta per sempre tutti i nostri ministri e sottosegretarii per le Belle Arti.

Il fatto si è che la mostra in sedici sale offerte dall'Accademia in Burlington House raccoglieva 444 tra quadri e sculture, prestate dal re di Spagna e dal re d'Inghilterra, da musei e da privati dalle due nazioni. Dieci Greco, sei Velasquez (per dir solo di quelli incontestabili), venticinque Goya. Decine di migliaia di visitatori; articoli e discussioni all'infinito; l'attenzione di Londra, della Londra " che conta ", rivolta alla Spagna.

L'Italia, come dicono i nostri uomini politici quando chinano con fugace benignità l'eccelso sguardo sulle cose dell'arte, è addirittura la madre della bellezza. Noi siamo più modesti di loro. Ma pur modesti ci ostiniamo in una domanda: perchè all'arte italiana, specie a quella passata che è onorata in tutto il mondo, è negato il diritto di rappresentare talvolta all'estero l'Italia? Perchè domani un ministro degli Esteri non potrebbe permettersi un'iniziativa gloriosa come quella che s'è permessa, udito il suo governo, l'ambasciatore di Spagna a Londra e raccogliere, dal Re ai privati collezionisti, quell'unanimità di consenso che la Spagna e l'Inghilterra e la Francia sanno, appena occorre, raccogliere?

Si obiettano i pericoli: il pericolo del viaggio, e quello degli antiquarii in agguato. Quanto agli antiquari c'è da ridere, amaro. Gli antiquari possono dare al Ministero dell'Istruzione quell'elenco delle opere d'arte in Italia che esso Ministero in sessant'anni dalla costituzione del Regno non ha saputo mettere insieme; e temere ancóra di rivelare loro, nell'anno di grazia e di bel cambio 1921, qualche desiderabile opera d'arte è come temere che le tolette delle signore eleganti possano ancóra diminuire di superficie e rivelarci un segreto di più. Resta il viaggio. Dopo che da mezza Italia, pei malanni della guerra, si sono spediti nell'altra metà quadri, sculture, codici, vetri, bronzi, ceramiche, porcellane e (salva la flemma) si sono anche ricondotti al loro posto senza danno, anche questa paura di far viaggiare, per alte e gravi e rare ragioni di cultura e di propaganda nazionale, cento o duecento pitture o bronzi o marmi scelti con cautela, è tempo che prenda il suo vero nome: d'infingardaggine. È più comodo, cioè, non andare a cercare beghe, lavoro e responsabilità, e con quattro paroloni sull'incolumità dei nostri tesori, sull'Italia regina di tutte le arti, giardino d'Europa, ecc., ecc., continuare a riscuotere lo stipendio che è magro e a ficcar lettere nell'archivio che è grasso da scoppiare. Che i quadri, per caso, fossero proprietà, non della nazione e suo decoro e sua gloria, ma proprietà dei signori funzionarii.

L'arte e la propaganda italiana? Follie. S'è veduto durante la guerra la propaganda che la futura Jugoslavia s'è saputa fare in America, a Parigi, a Londra con le mostre dei suoi artisti, primo Mestrovic, politicamente ordinate, inaugurate dai futuri ministri, primi i ministri allora di Serbia, alla presenza dei capi di quelle repubbliche e regni, commentate da conferenze, volumi, articoli nei quali una riga era d'arte e l'altra di politica. Noi, zitti e dignitosi.

I giornali hanno annunciato la nomina d'una Commissione reale per gli scambi (il decreto dice così) di cultura tra Italia e Jugoslavia: professori d'università, e zero altro. Che nella cultura potesse essere una volta tanto inclusa l'arte, e tra quei commissarii, mettiamo, il sottosegretario o magari il direttore generale delle Antichità e Belle Arti, questo non è passato per la mente (vastissime menti, d'accordo) di nessun ministro, tanto meno di quello dell'Istruzione.

Si dorme. E il sonno, dicono, fa salute.

[illegible] DAMI · Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano.
Achille Clerici: Gerente responsabile.

ARTE MARCHIGIANA (2 METÀ DEL SEC.
XV): MADONNA DELLA MISERICORDIA
TREIA - ACCADEMIA GEORGICA

STATUE IN LEGNO DEL SECOLO XV.

La statuaria in legno vanta opere insigni nelle grandi scuole artistiche del passato, benchè il marmo, il bronzo, la pietra per i migliori risultati che potevan dare e per la maggiore bellezza e durata della materia, fossero preferiti dagli artisti e dai committenti.

Là dove non si costituirono cospicui organismi di produzione, s'ebbe, invece, come ad esempio nelle Marche e nell'Abruzzo, notevole prevalenza della plastica lignea.

Queste estrinsecazioni ingenue, popolari, sono spesso segnate da profondi accenti di umanità, che splendono pur tra l'impacciato magistero e la modestia del mezzo in cui sono definite. V'è talvolta una immediatezza rappresentativa, una profondità di sentimento, un lirico fervore, scevri della meccanicità di tante elaborate ripezioni di botteghe e scuole famose.

Nobili saggi di statuaria in legno vantano parecchie chiese delle Marche: due fra essi, verosimilmente della metà del secolo XV, hanno arricchito nel 1919 la Galleria Nazionale di Urbino. Non si sono strappati a nessuna cappella, a nessun altare: sono stati sottratti al sicuro disfacimento cui erano votati, per la vasta insidia de' tarli, nella squallida canonica della Parrocchiale di Rotella (Ascoli Piceno) (*pag. 694-697*).

Malgrado la corrosione impressionante che tuttora, forse, ne mina la floridezza, è conservato chiaramente il vago organismo policromo. Nell'angelo è tutto un velato, attutito splendore aureo, come musica illanguidita nella lontananza, balenante qua e là a tratti, variato dal bruno acceso delle carni, da qualche notazione marrone e turchina.

La Vergine, che più vivacemente è stata attaccata dal nemico occulto, ha la tunica e la chioma fulgenti d'oro, ma rinserrate nelle due ali del manto turchino, che sembra inquadrare e limitare con la sua cupa sonorità il fervore aureo.

Gabriele ha piegato a terra il ginocchio sinistro, su cui appoggia la mano che originariamente reggeva il giglio, mentre l'altra si leva a benedire delicatamente: la bocca si schiude con grazia, pronunciando la parola dell'annuncio. È in lui la freschezza, il candore dell'adolescenza che trascorre in purezza.

Anche meglio intesa è la figura della Vergine genuflessa, le braccia conserte al seno, il capo reclinato. Nell'occhio smarrito e senza sguardo, nella quasi immobilità in cui si compongono i lineamenti del volto e quelli della persona, è la luce di un'arcana vitalità interiore.

L'estrinsecazione figurativa, è, come sempre in siffatte opere, sintetica, ma rivela nelle proporzioni e nello sviluppo delle forme, nel ritmo semplice del panneggiare avvivato dalla carezza delle ombre, nel molleggiare ampio della chioma, il maestro

L'ANGELO ANNUNZIANTE - URBINO, GALLERIA NAZIONALE.

LA VERGINE ANNUNZIATA - URBINO, GALLERIA NAZIONALE.

ARTE MARCHIGIANA - SEC. XV: ANNUNCIAZIONE.
URBINO, GALLERIA NAZIONALE.

che ha cognizione dei modi atti a tradurre la visione interiore.

Di un'altra scultura in legno è stato deciso l'acquisto per la Galleria Nazionale di Urbino, la *Madonna della Misericordia* (seconda metà del sec. XV) appartenente all'Accademia Georgica di Treia (Macerata) (*pag. 692*).

Il suo stato di conservazione è notevolmente migliore di quello delle due statuine di Rotella, e, forse, maggiori risaltano i valori espressivi e plastici, in uno schematismo efficace. Nessun riflesso di spiritualismo umanistico caratterizza questa, nè la figura di *Vergine dell'Annunciazione* precedente; v'ha grandiosità ieratica, altero fervore di vita interiore, temperati con grazia. La figurazione, analoga a quella

ARTE MARCHIGIANA - SEC. XV: ANNUNCIAZIONE.
URBINO, GALLERIA NAZIONALE.

della chiesa di San Venanzo a Camerino, (già pubblicata nell'*Arte* da Lionello Venturi), va riportata alla fine del XV secolo. Ma questa è sentita con più vasto spirito, con più vivace eleganza decorativa. L'imponenza ieratica dell'atteggiamento si schiarisce nella viva mobilità umana dello sguardo: e le inflessioni naturalistiche animatamente s'accentuano nelle figurette ginocchioni, la cui devozione non vibra di alcun fremito mistico. Nella resa plastica si rivela un nobile maestro, che coglie con pronto intuito gli elementi tipici ed efficacemente li traduce. Da quest'opera alla cosidetta grande arte il passo è breve.

LUIGI SERRA.

ARTE RUSTICA SARDA. – I. - GIOIELLI E UTENSILI INTAGLIATI.

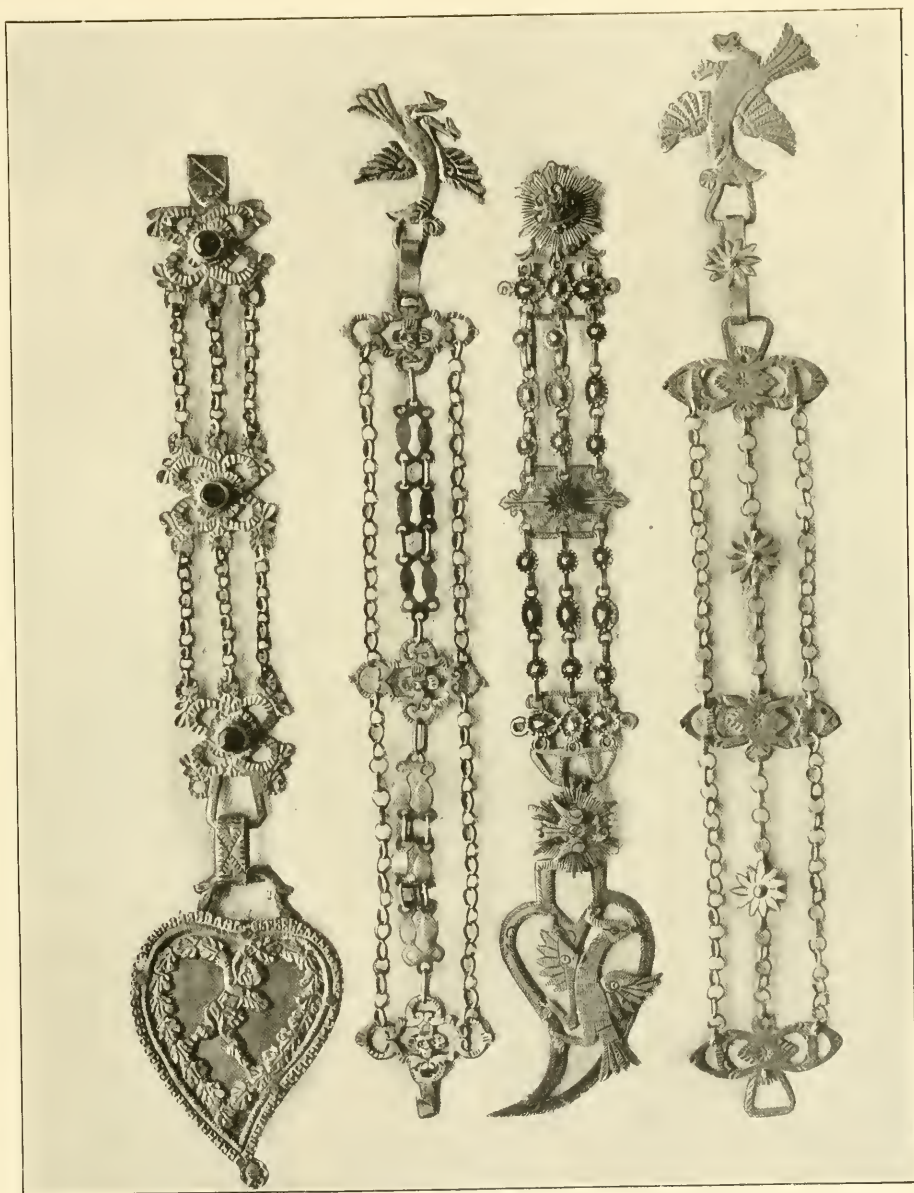
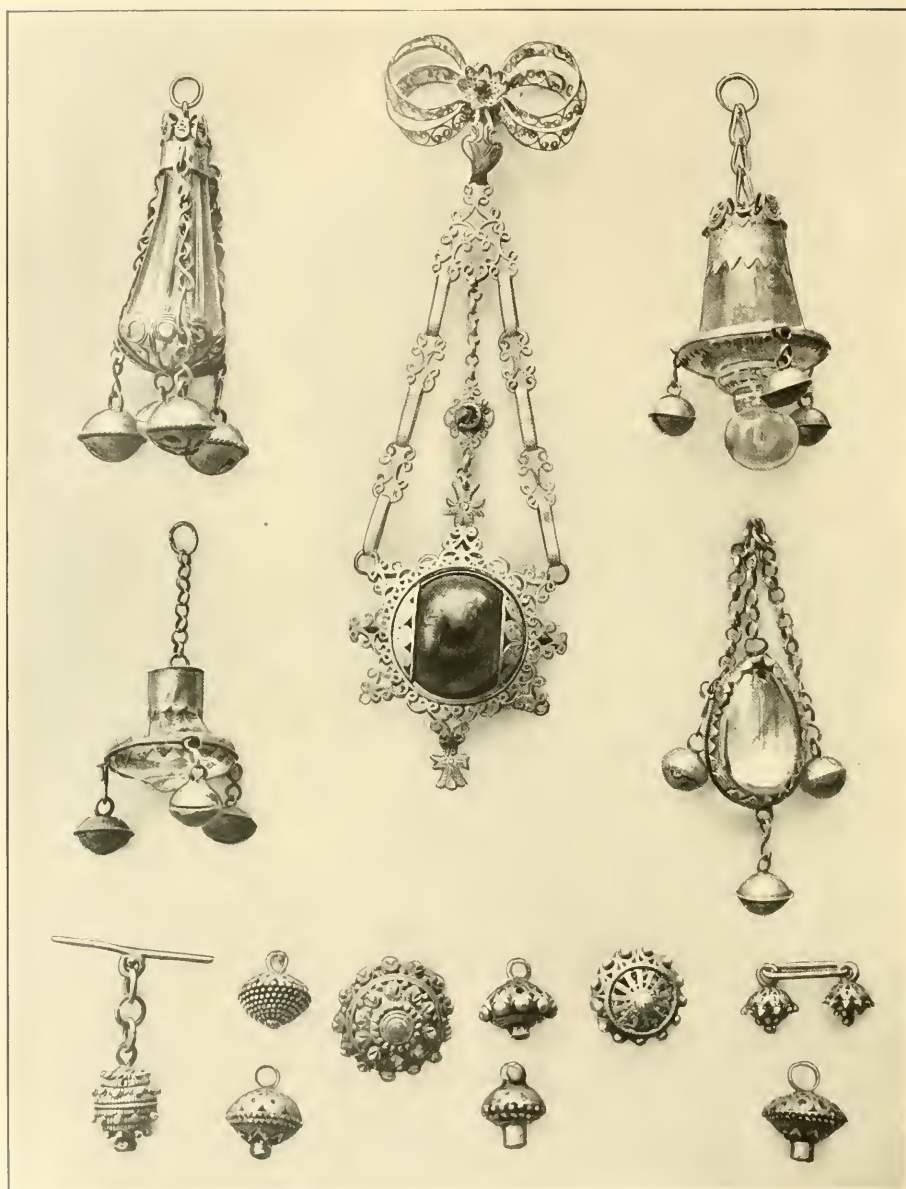
Fino a pochi anni fa, e non soltanto da noi sempre ultimi ad esaltare od a mettere in voga una data moda, l'arte rustica delle masse rurali era tenuta presso che in nessun conto, se pure non completamente ignorata o addirittura dispregiata: oggi invece ne stacchiamo gli esemplari dalle mura delle vecchie case e li accarezziamo con occhio curioso e benevolo, cercando di metterne in evidenza i più reconditi aspetti e di esaltarne le più impercettibili sfumature. Dimostrazione palese che viviamo in un periodo di tentativi e di ricerche ansiose, indizio sicuro che la nostra non è se non un'epoca di preparazione o di decadenza, per dirla con una parola chiara.

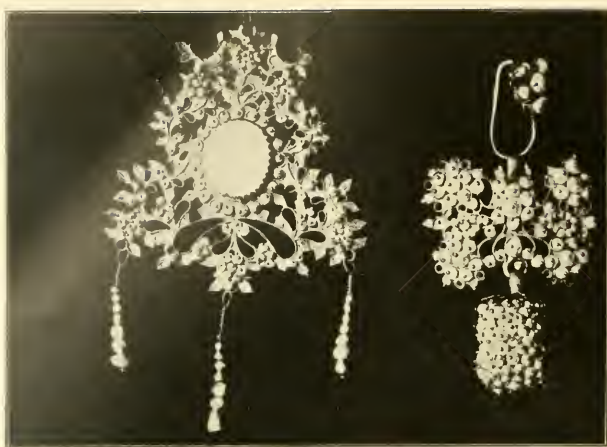
Tuttavia se questo nostro amore per le cose umili è opportuno – come pensiamo noi – e se lo studio di questi inimitabili modelli può fornire, qualche rara volta, spunti a fresche creazioni, non dobbiamo farci soverchie illusioni, nè sperare che solo da questo nostro studio e da questa nostra ammirazione possa scaturire quell'arte robusta e vitale che tutti attendiamo.

Lo stile o, meglio, i caratteri peculiari di gran parte della produzione folkloristica sono troppo uguali tra di loro, troppo comuni alle diverse nazioni che la producono e troppo a portata di mano per trasformarsi od assurgere a bellezze nuove attraverso lo spirito dell'artista che la contempla; e, d'altra parte, i più bei motivi caratteristici, millenarii quasi, sono in sè troppo completi e troppo circoscritti in formole già definite per poterli trasformare, con nuovi soffi vitali, e fare sì che i segni della loro derivazione scompariscano attraverso la fantasia di un ingegno sia pure personale.

Soltanto certi casolari rustici, considerati nella loro pratica immediatezza e nel loro continuo e multiforme sviluppo, potranno dare spunti a nuove strutture ed essere nello stesso tempo sorgenti di nuove masse architettoniche. Molte costruzioni rurali, per esempio, nella loro agreste bellezza, costruite senza sforzi ed accostate le une alle altre senza regole fisse e senza impacci di tradizioni, ma solo guidate dalle facoltà naturali dell'intuizione, e molte architetture casuali formulate con una valutazione esatta di tutti gli elementi statici, hanno linee così schiette, suggestive, semplici e logiche che, ambientate e messe in rapporto con i bisogni attuali, possono dare risultati ottimi di comodità e di benessere, pur mantenendo vitali quei caratteri etnografici che dell'architettura contraddistinguono l'origine.

*
* *

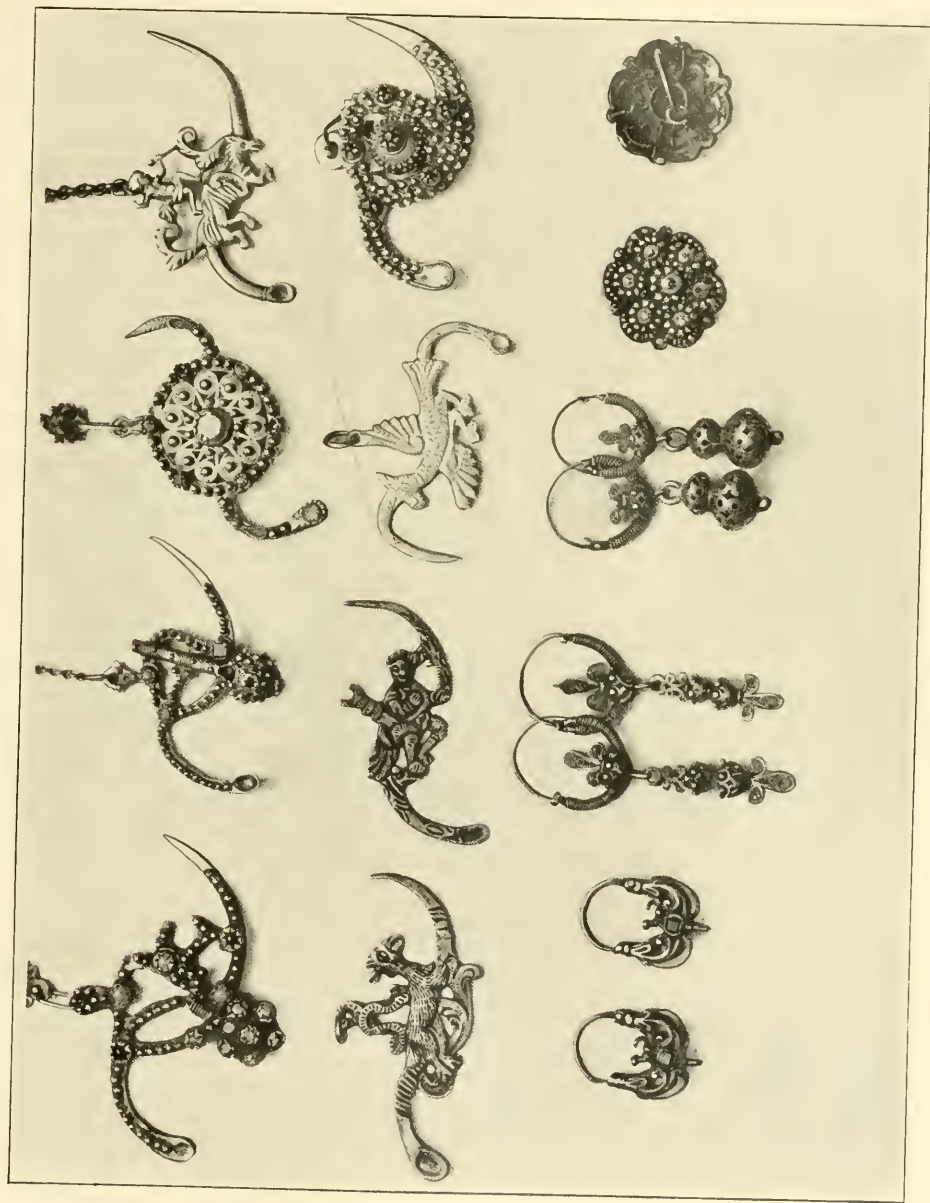
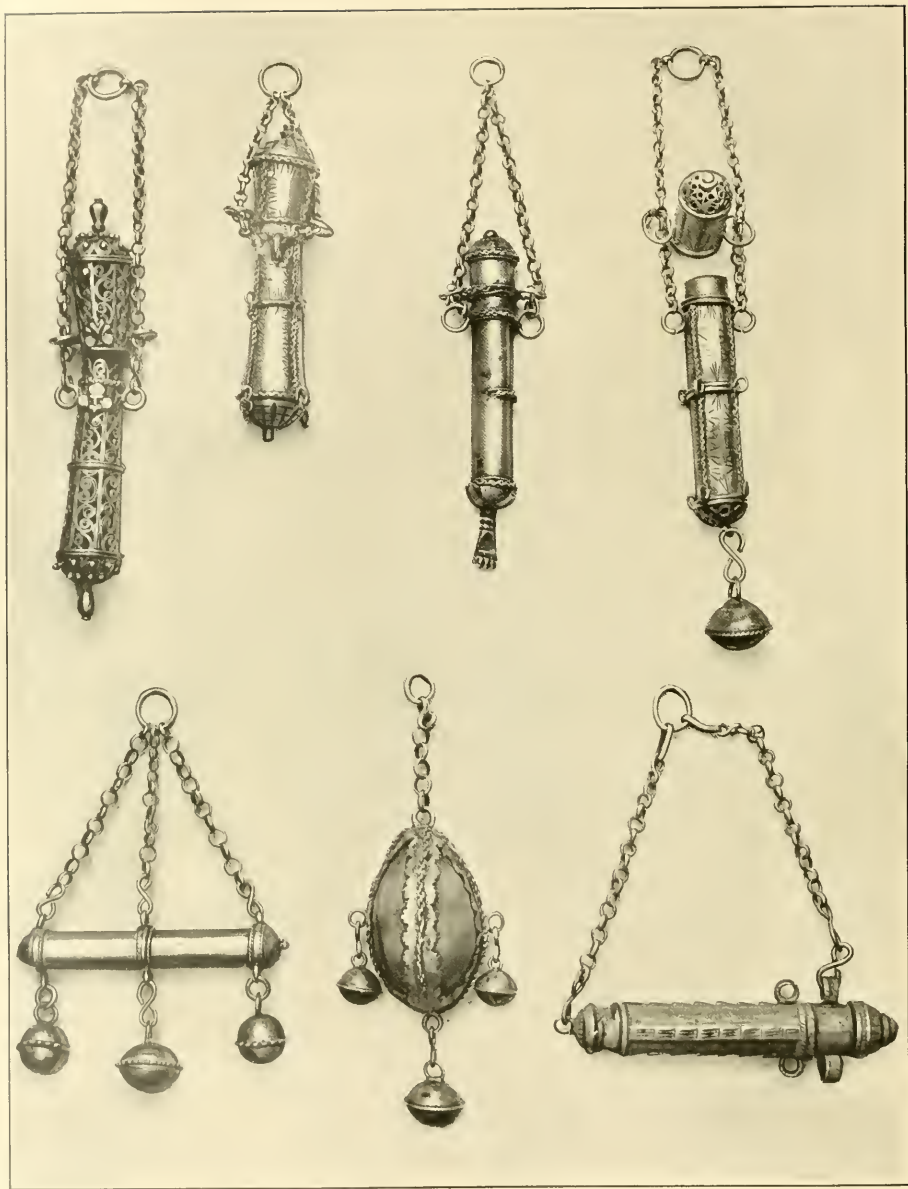
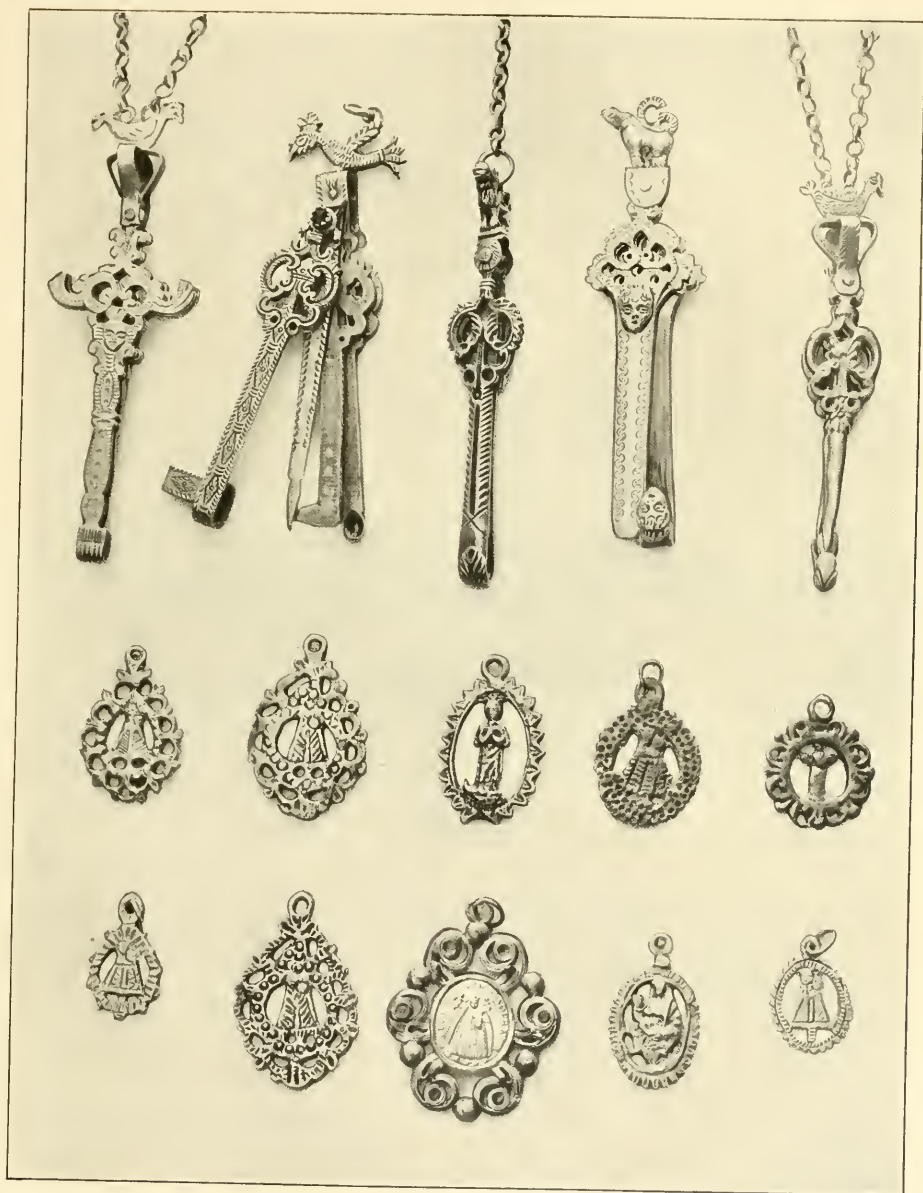
Anche la produzione della Sardegna, (come quasi tutta l'arte rustica indefinibile che nasce spontanea tra le mura di un paesello inospitale o tra le pareti domestiche di una dimora dove i rudimenti

CATENE DI ARGENTO - BARBAGIA.
(Cagliari, Collezione Sanjust-Amat).

AMULETI E BOTTONI DELLA BARBAGIA.
(Cagliari, Collezione Sanjust-Amat).

GIOIELLI DIVERSI - SULCIS E GOLFO DI OROSEI.

PENDENTI IN ORO - (Campidano di Cagliari. Collezione Lovisato).

di una coltura ufficiale non sono mai giunti) ha qualcuna di quelle caratteristiche primordiali le quali l'accomunano sotto un dato aspetto, alla maggior parte della produzione folkloristica d'Europa e d'Africa.

Sotto un dato aspetto, diciamo: cioè nell'aspetto caratteristico di quelle facili composizioni rigidamente geometriche per cui un dato oggetto casalingo scolpito od un istrumento da lavoro intagliato, assume uno stile, diremmo quasi internazionale, che lo rende presso che simile a quelli di altri paesi e di altre razze. Ma questi elementi stilistici comuni a popoli geograficamente lontani gli uni dagli altri, e di sviluppo etnico assai diverso, riguardano solo una certa categoria di suppellettile domestica; poichè se noi seguiamo nelle loro limpide sfumature le innumerevoli composizioni sparse in migliaia di ricami dei quali la donna sarda ama adornare sè stessa e la propria dimora, ed osserviamo le vivacità coloristiche, l'attenta esecuzione e le qualità organiche di stile di quei tappeti collocati senza ostentazione sui caratteristici cassoni scolpiti, che sono poi l'unico arredamento della casa, vediamo che l'arte paesana di tutta quanta la Sardegna ha caratteri così spiccatamente regionali che fanno di questa terra uno dei paesi più interessanti d'Europa. E affermando ciò non crediamo di cadere nella comune e facile iperbole, giacchè in poche regioni il paesaggio, il costume muliebre, gli usi, la vita vergine e la serenità patriarcale sono così stupendamente suggestivi e varii come in questa meravigliosa isola.

*
* *

I gioielli, diversi di forme e di stile, costituiscono uno dei principali elementi decorativi del costume sardo; e vengono

"SPULIGADENTES„ BARBARICINI E ORECCHINI CAMPIDANESI
(Cagliari, Collezione Sanjust-Amat).

PORTAPROFUMI E AMULETI DELLA BARBAGIA.
(Cagliari, Collezione Sanjust-Amat).

SPULIGADENTES E PICCOLE MEDAGLIE
(Cagliari, Collezione Sanjust-Amat).

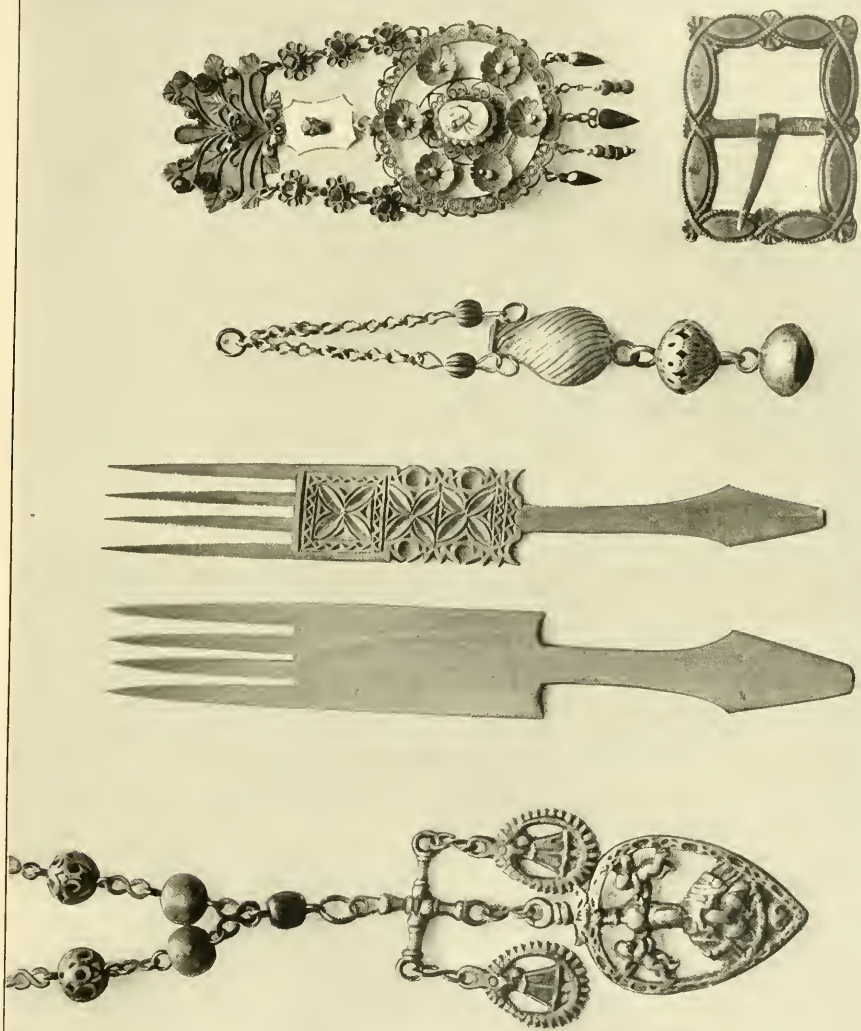
applicati con tanta copiosità che l'uso diventa spesso un abuso. Non vi è donna dell'Iglesiente, dell'Ogliastra, della Barbagia o del Campidano che non ne indossi una quantità da stupire chiunque siasi trovato in un giorno di festa tra le vie caratteristiche di una piccola città montanara o di una grossa borgata campidanese.

È ancora vivo in noi il ricordo di un grande numero di gioielli visti e fotografati in una casa di un paese della provincia di Cagliari ove ci eravamo recati in cerca di oggetti da ritrarre. Chiesto ad una signora, dall'apparenza modestissima, se avesse gioielli di cui poter ammirare la bellezza (bisognava spiegarci chiaro per vincerne la diffidenza), essa, cortesemente, ci aprì sotto gli occhi un ampio cassetto nel quale l'oro e l'argento – quest'ultimo in minor quantità – era accatastato alla rinfusa ed in misura veramente sorprendente. Erano i gioielli che, da secoli, le spose della casa si tramandavano di generazione in generazione.

Tutto questo lusso lo si spiega se lo si mette in relazione con lo sfarzo del costume muliebre, così vario nei colori e così multiforme nella fattura: a simili foggie di vestire un uguale ornamentario prezioso.

Alcuni vezzi, e specialmente i bottoni con cui tanto le donne che gli uomini chiudono le aperture dei corsetti e delle maniche, sono comuni a quasi tutti i costumi dell'isola; ma generalmente i gioielli variano da provincia a provincia, da paese a paese. Tali varianti però si aggirano intorno ad arabeschi geometrici con svolazzi aggrovigliati, alcuni semplici, altri complicatissimi. Qualche pendente di orecchini imita embrionalmente frutti presi a prestito dalla natura e stilizzati. Pochi invece sono gli elementi figurativi, tranne quelli di carattere religioso; i quali poi sono esclusivamente lavorati nell'argento.

Seguire questi piccoli oggetti nella loro evoluzione formale, classificarli nel loro stile e suddividerli in altrettante categorie quante sono le suddivisioni locali, ognuna delle quali porta un classico nome, non è cosa semplice nè facile; poichè oggi non esiste in tutta la Sardegna (e ciò è grave), ad eccezione della piccola raccolta del Municipio di Sassari, uno solo di quei musei che altrove hanno raccolte, studiate e selezionate suppellettili di non maggiore importanza e di non maggior valore storico ed etnografico di quanto ne abbiano i gioielli sardi; i quali vanno anch'essi, sia pure lentamente, scomparendo. Non solo, ma essendo facile ai gioielli il cambiare di posto, passare di famiglia in famiglia o emigrare da borgata a borgata, tali frequenti trapassi rendono ancor più intricato il lavoro di selezione, e difficilissimo lo studio analitico delle loro derivazioni. Se poi a queste difficoltà aggiungiamo le numerose riproduzioni fatte su modelli antichi e le storpiature eseguite dai falsi orafi moderni, una particolareggiata ricerca stilistica diventa allora quasi impossibile.

Le poche raccolte private che esistono, se possono essere di una certa utilità pratica e offrire un discreto materiale di studio, sono anch'esse troppo incomplete; ed i gioielli vi sono conservati senza ordine e senza che l'occhio paziente ed esperto dell'amatore appassionato ne abbia catalogate le diverse epoche, studiate le molteplici forme

GIOIELLI E UTENSILI INTAGLIATI
(Cagliari. Collezione Sanjust-Amat).

DIADEMA E COLLANA IN ORO
(Collezione del Comune di Sassari)

PENDENTE DI ROSARIO
(Sassari, Collezione Gavino Clemente).

PENDENTE DI ROSARIO (Cagliari, Collezione Scano).

e suddivisi i varii stili. Perciò il rintracciare le sorgenti di ogni singolo elemento di cui sono composti i complicati gioielli di una data località, e seguirli nella loro evoluzione stilistica, non è cosa che si possa fare, almeno per ora: tanto più che anche l'ornamentazione muliebre ha evidenti punti di contatto con tutta l'oreficeria esotica: così che a noi capitava spesso – anche in raccolte private di una certa importanza, come in quella Sanjust-Amat di Cagliari – di imbatterci, mentre esaminavamo le diverse collezioni, in gioielli balcanici od africani mescolati con quelli di indubbio carattere locale.

L'oreficeria in Sardegna – intendiamo dire l'oreficeria nel senso generico della parola, cioè tutta quanta la produzione antica e moderna, civile e religiosa – ha tradizioni antiche. Anzi si può dire che abbia continuato a mantenersi vitale anche quando le arti maggiori si assopirono col decadere della sovranità intellettuale che la penisola, e specialmente la Toscana, hanno continuamente esercitato sulla vicinissima isola. Ma una tradizione riguarda solo una data oreficeria: quella usata nelle funzioni del culto e che va collegata in parte con le tradizioni italiane ed in parte con i formalismi aragonesi importati durante la lunga dominazione spagnuola.

L'ornamento muliebre propriamente detto ha tradizioni ancora più remote; poichè se alcuni feticci usati contro il malocchio o quei piccoli porta profumi che sono anch'essi dei talismani; se, insomma, tutti

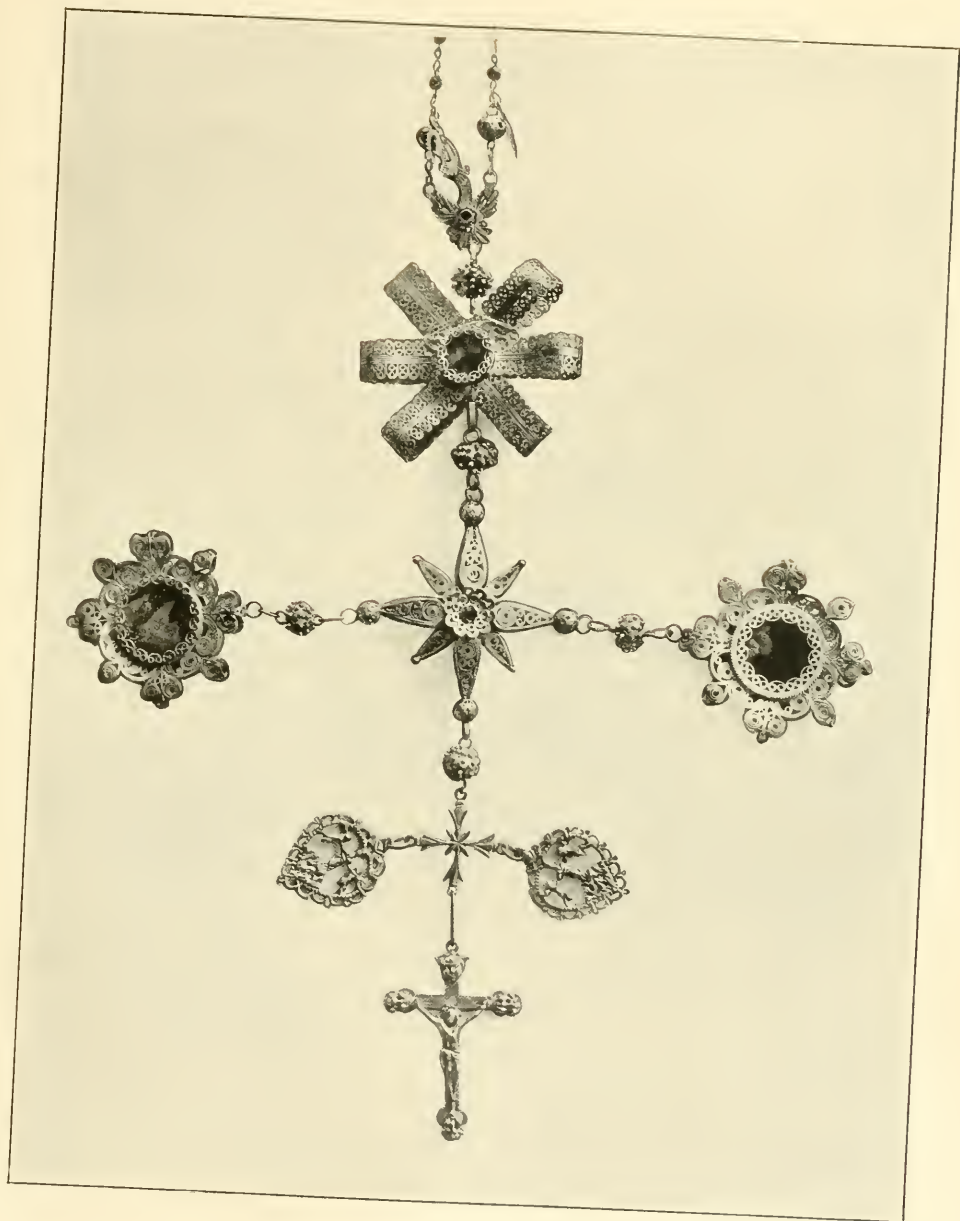
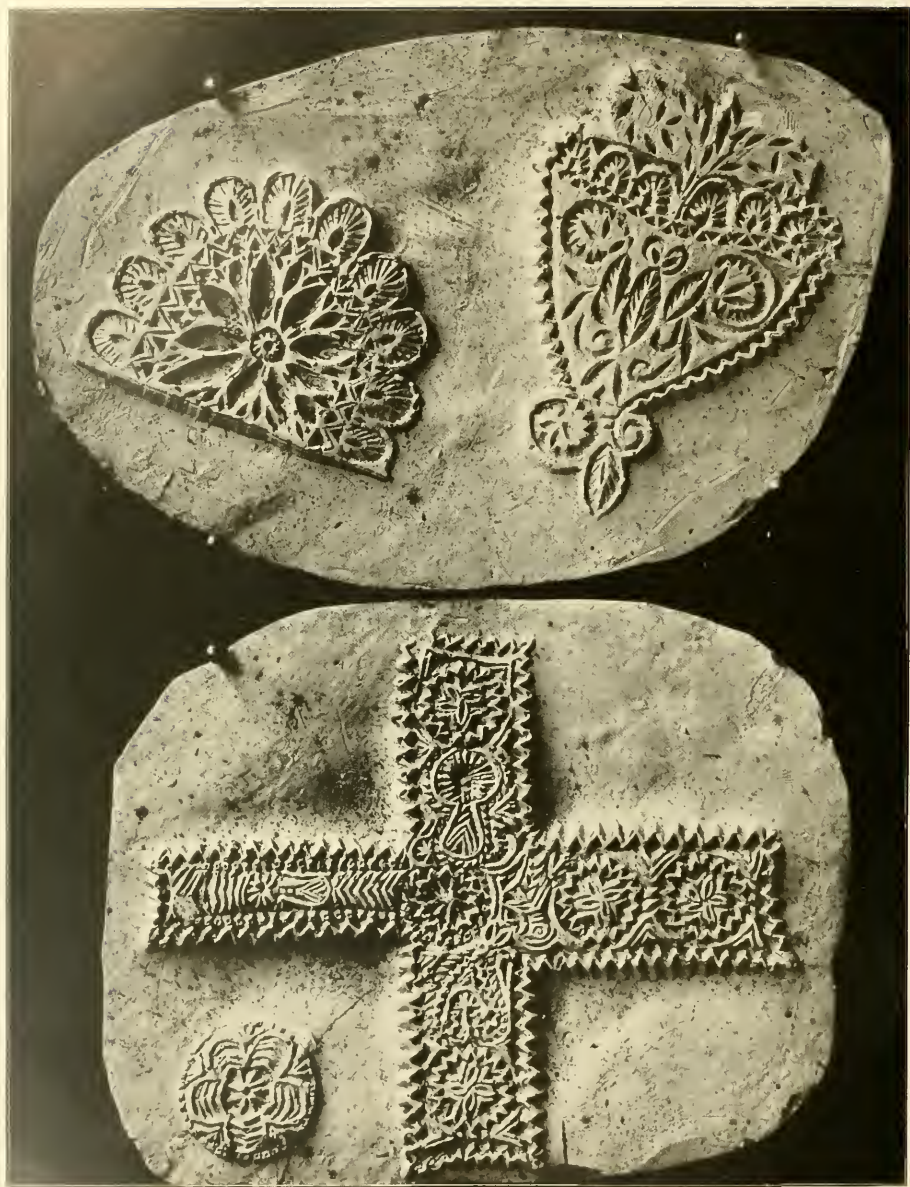
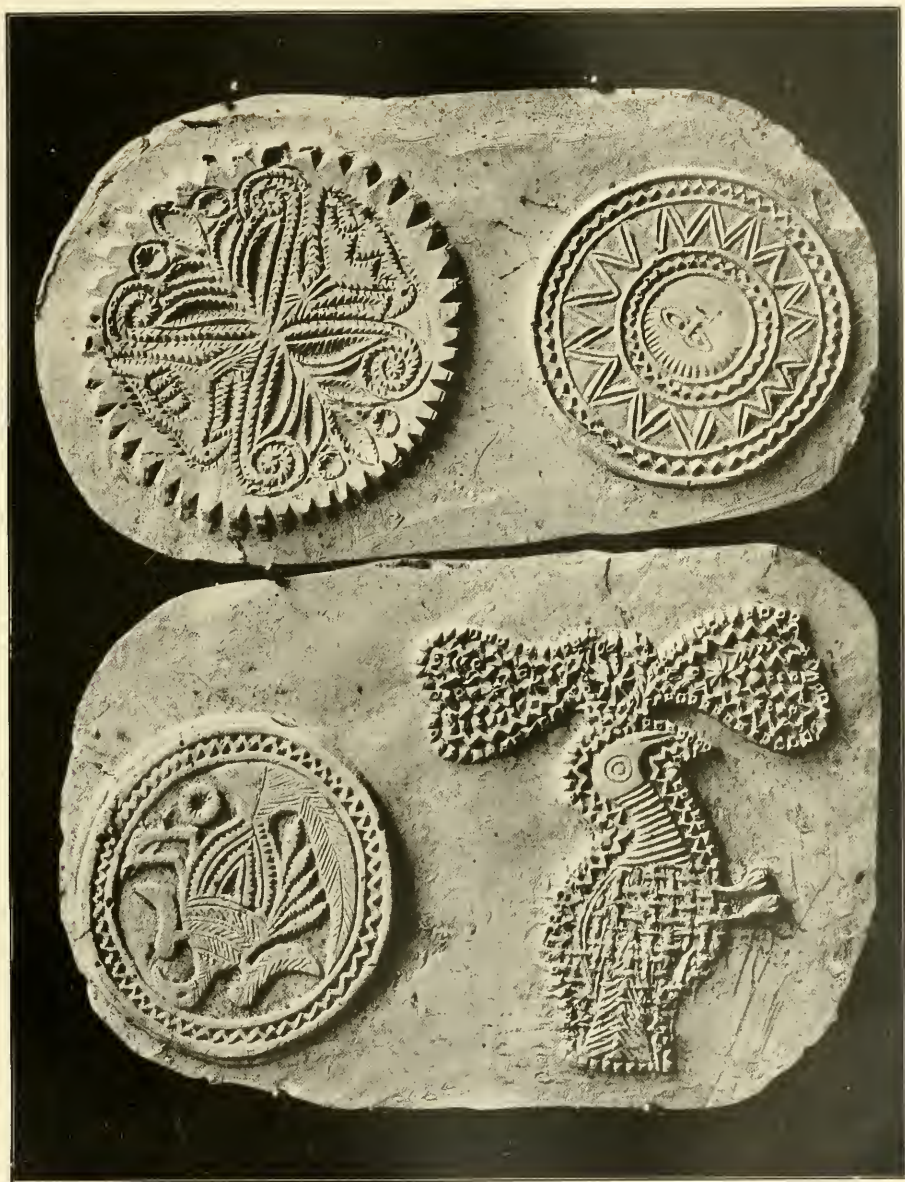
COLLANA IN ARGENTO (NUORO).

CROCIFISSO IN ARGENTO

(Cagliari. Collezione Lovisato).

quegli oggetti caratteristici che costituiscono l'oreficeria sarda, hanno acquistato un' impronta od uno stile regionale attraverso le loro trasformazioni secolari, tuttavia la loro origine deve certamente essere millenaria. Come certi costumi femminili a linee decorative semplici, ricordano lontanamente alcune fogge del vestire egiziano, così una parte dell'oreficeria dovette ispirarsi a forme puniche di cui le necropoli di Tharros e Sulcis ci hanno tramandato alcuni esemplari interessantissimi.

Altri oggetti decorativi la cui derivazione è anch'essa di data lontanissima, sono quegli stampi adoperati ancora oggi per contrassegnare il pane e le focacce; con questa variante però: che gli esemplari antichi – come si vede in alcuni campioni conservati nel Museo di Cagliari – hanno un carattere stilistico o grecizzante o di sapore egiziano, mentre quelli moderni hanno forme assai più rozze e più incerte ed hanno anche le scalfitture meno chiaramente incise; ma in complesso sono più varii ed assomigliano nella loro fattura a quegli intagli barbarici, anteriori al mille, che si incontrano in molte parti d'Europa.

Uno degli oggetti più comuni che le donne, nei giorni di gala, appendono alla catena che cinge il busto, sono certi piccoli *necessaires*, quasi sempre di metallo bianco chiamati, in alcune parti della Sardegna, *spuligadentes*. Ve ne sono di quelli complicatissimi. Quasi tutti però sono decorati con piccoli trafori baroccheggianti

PENDENTE DI ROSARIO - ARITZO (Barbagia).

STAMPI PER CONTRASSEGNARE IL PANE
(Sassari, Collezione Gavino Clemente).

STAMPI PER CONTRASSEGNARE IL PANE
(Sassari, Collezione Gavino Clemente).

MOTIVI TOLTI DA UTENSILI INTAGLIATI
(Sassari, Collezione Gavino Clemente).

i cui svolazzi sono tormentati da piccoli graffi e da incisioni dal tocco incerto. Può darsi siano di origine antica; ma, con tutta probabilità, quelli che vediamo attualmente devono essere di importazione spagnuola.

Di solito l'ornamento muliebre, che vi è dato di incontrare oggi, non è mai, di fattura molta antica. Man mano che il costume è andato rimodernandosi e semplificandosi, anche i gioielli hanno subìto eguale sorte; dimodochè pochi sono gli esemplari di vecchia data. Ne esiste qualcuno conservato nella collezione del Municipio di Sassari; altri ancora sono gelosamente custoditi dalle vecchie famiglie patrizie; ma tali collezioni, in complesso, raccolgono ben poca cosa rispetto al quantitativo dell'oreficeria comune sparso nell'isola.

Gli antichi gioielli si distinguono sopratutto dalla sobrietà di linee, sempre composte in una forma geometrica, e dalla bellezza degli smalti incastonati nell'oro, bassissimo di tono.

Se la tradizione del culto sepolcrale fenicio e punico si fosse conservata nello spirito della gente sarda via via che i secoli si susseguivano, e se le tombe medioevali avessero dato, come le antiche, quell'ampia messe di gioielli e di amuleti che oggi sono conservati nei musei, po-

MOTIVI TOLTI DA UTENSILI INTAGLIATI
(Sassari, Collezione Gavino Clemente).

MOTIVI TOLTI DA UTENSILI INTAGLIATI
(Sassari, Collezione Gavino Clemente).

tremmo seguire lo sviluppo stilistico di così preziosa suppellettile e rintracciarne con sicurezza di analisi l'origine e le derivazioni. Ma l'isola, vissuta povera attraverso continue difficoltà derivate dalle lotte intestine e da quelle di conquista, non pensava certamente a seppellire oggetti di valore nelle tombe, accanto ai propri defunti. D'altra parte coll'avvento del cristianesimo anche l'oreficeria, come tutta l'arte, simbolica e non simbolica, doveva subire trasformazioni radicali.

Gli idoli pagani cedettero a poco a poco il posto ai santi della religione cristiana, ed i rosarii sardi, così caratteristici ed unici, dove la filigrana d'argento si contorce tracciando interminabili spirali, di sapore medioevale e barbarico, presero più tardi,

MOTIVI TOLTI DA UTENSILI INTAGLIATI
(Sassari, Collezione Gavino Clemente).

FIASCHETTE PORTA-POLVERE
(Sassari, Collezione Gavino Clemente).

attraverso la nuova fede, enorme sviluppo, pur svolgendo le loro forme su di un costante ritmo. I crocifissi, accompagnati da altri emblemi chiuderanno la teoria dei paternostri, bandendo per sempre le divinità astruse della vecchia mitologia.

Il *Sardus Pater* così vivo nell'immaginazione degli antichi e fieri isolani, fu a poco a poco sostituito con la croce; e gli angioli ed i santi presero il posto di quelle figurazioni contorte e grottesche del vecchio Dio oramai tramontato.

*
* *

Le piccole sculture, i bassorilievi ed i tenui intagli [1] che decorano migliaia di utensili da caccia e da lavoro, rappresentano un'altro dei caratteri folkloristici di questo popolo contemplativo e vigile: e l'enorme quantitativo, oltre che attirare l'attenzione, fornisce ampio materiale di studio.

Qui non riscontriamo più quel carattere internazionale delle facili decorazioni geometriche di cui è ricca la suppellettile rurale che vediamo in Ungheria come nell'Abruzzo, in Sicilia come in Serbia, in Calabria e nella stessa Sardegna; ma specifiche differenze di stile distinguono la produzione isolana da tutta l'altra. Alcuni oggetti sardi anzi, ove i motivi architettonici si accoppiano ad arabeschi intrecciati con animali, arrivano persino ad assumere il valore di vere opere d'arte.

La sorgente vera di molti degli elementi

CORNO PORTA-POLVERE DA CACCIA
(Golfo di Orosei).

SALIERA INTAGLIATA — BARBAGIA

decorativi modellati o scolpiti nell'avorio o incisi nella dura scorza del corno bovino, è indubbiamente il medioevo: un medioevo sereno e d'immaginazione viva, metà pagano e metà cristiano, con quel tanto di ingenuo naturalismo indispensabile ad armonizzare o ad alternare i vari motivi suggeriti dall'istinto. — Uccelli, mostri alati, cavalli, fiori, serpenti, daini, prelati mitrati, figure ieratiche di santi; qualunque elemento è utile al sardo per dar sfogo alla propria inventiva. E quando l'artefice stacca lo sguardo dalle cose naturali che gli stanno d'intorno e pensa alla casa, allora entra in scena l'ambiente domestico. I mostri e gli animali cedono il posto ad una specie di *paterfamilias* in atto di proteggere la donna ed il focolare.

Molto spesso però le composizioni derivano da elementi decorativi presi da istrumenti che l'isolano ama tenere in casa come trofei: il fucile ed altre armi da fuoco. Ed in Sardegna armi moresche, importate durante le diverse dominazioni, se ne incontrano in non piccola quantità: alcune delle quali sono dei veri capolavori di cesellatura eseguiti e sbalzati con raffinato gusto d'arte. Certi corni di bue, per esempio, mozzati nelle loro estremità e ridotti a recipienti per polvere da caccia, imitano precisamente la decorazione del calcio di quegli antichi fucili di cui parliamo e che in Sardegna sono così comuni. Altri invece sono lavori ove non è in moto che la pura fantasia personale dell'artigiano e dove l'abilità tecnica, la sapiente modellatura e la

TABACCHIERA IN AVORIO

NUORO

accurata maestria nell'intrecciare i meandri decorativi, assumono l'aspetto di cose geniali ed originalissime. Il bicchiere di osso che qui riproduciamo è un esemplare non comune di vera sapienza e di squisito gusto decorativo.

Ma ciò che dà lo spunto a molte di queste rozze composizioni, fonte inesauribile di motivi ai quali l'artefice rivolge spesso l'attenzione, sono le figure riassuntive dei bassorilievi medioevali sparsi nei monumenti dell'isola. La fiaschetta portapolvere decorata con diverse figurazioni dal tocco incerto, e la tabacchiera in avorio recante la firma dell'autore – riprodotte entrambe ad illustrazione di questi brevi appunti – sono esemplari i quali anche se non rispecchiano una grande maestria di tecnica e di disegno pure denotano, nel loro ideatore, uno spirito d'osservazione di primissimo ordine. Insomma: alcune sono creazioni individuali di mentalità rozze ma profondamente intuitive: altre sono l'espressione di un paziente lavoro che ha saputo dar vita ai più umili arnesi; in molti è l'ingegno che, nell'ambito di un brevissimo spazio, ha saputo trovare spunti decorativi di autentica genialità.

Arte nel senso comune o moderno della parola? – Forse no. – Sforzi di cervelli disorientati? Nemmeno; poichè nel loro complesso, tutti questi umili oggetti apparentemente inutili, rappresentano troppe cose ed il loro significato etnico e storico va più in là dell'affrettata valutazione. Qui lo sforzo è pari al formalismo ascetico di

MOTIVI TOLTI DA UTENSILI INTAGLIATI
(Sassari, Collezione Gavino Clemente).

cui sono pieni, qui la fede vi è concretata con piccole immagini significative, qui il benessere e la tranquillità domestica vi sono illustrati con tenui figurazioni di un rilievo quasi smunto – come smunto è lo svolgersi della vita isolana. Nè coltura, nè letteratura, nè falsi indirizzi stilistici e nemmeno temi filosofici incomprensibili od impenetrabili: ma un linguaggio semplice ed espressivo, ma un compendio della vita serena ed austera, ma un modo elevato di educare il proprio spirito.

GIULIO U. ARATA.

(1) Una delle più interessanti raccolte di utensili intagliati e di stampi per contrassegnare il pane, è quella messa insieme da uno dei più appassionati cultori dell'arte rustica locale: il Cav. Gavino Clemente di Sassari.

NOTA DEGLI EDITORI. - Le illustrazioni unite a queste brevi note e le altre che accompagneranno gli articoli successivi fanno parte di un volume sull'arte rustica in Sardegna che G. U. Arata e Giuseppe Biasi stanno preparando per i tipi della nostra Casa.

ARQUÀ, TOMBA DEL PETRARCA.

IL BUSTO DEL PETRARCA SULLA TOMBA DI ARQUÀ.

Maître . . . .
J'ai reconnu les traits de ton calme visage,
Tels qu'un jour, à Padoue, un peintre, en ton vieux âge,
Se plut à les tracer d'une rustique main.

P. DE NOLHAC.

Nel testamento steso prima d'intraprendere il viaggio per Roma, subito bruscamente interrotto a Ferrara da un più violento accesso del male, il Petrarca preoccupandosi del luogo di sua sepoltura, lasciò scritto: " Se chiudessi i miei giorni in Arquà dove è la mia casa di campagna, e Dio mi avesse concesso quel che tanto desidero, di costruire colà una modesta cappella in onore della beata Vergine, in essa prescelgo di essere seppellito. Se no più in basso *(inferius)* (1) in luogo decoroso presso la Pieve ".

Il voto non fu esaudito; la cappellina non sorse e sei anni dopo la morte il genero levava il corpo dalla provvisoria sepoltura nell'Arcipretale di Santa Maria per chiuderlo nell'area da lui innalzata in quello stile di derivazione romano-cristiana che

usava allora anche nel padovano, come si vede nella tomba di Antenore e in quella di Rolando da Piazzola.

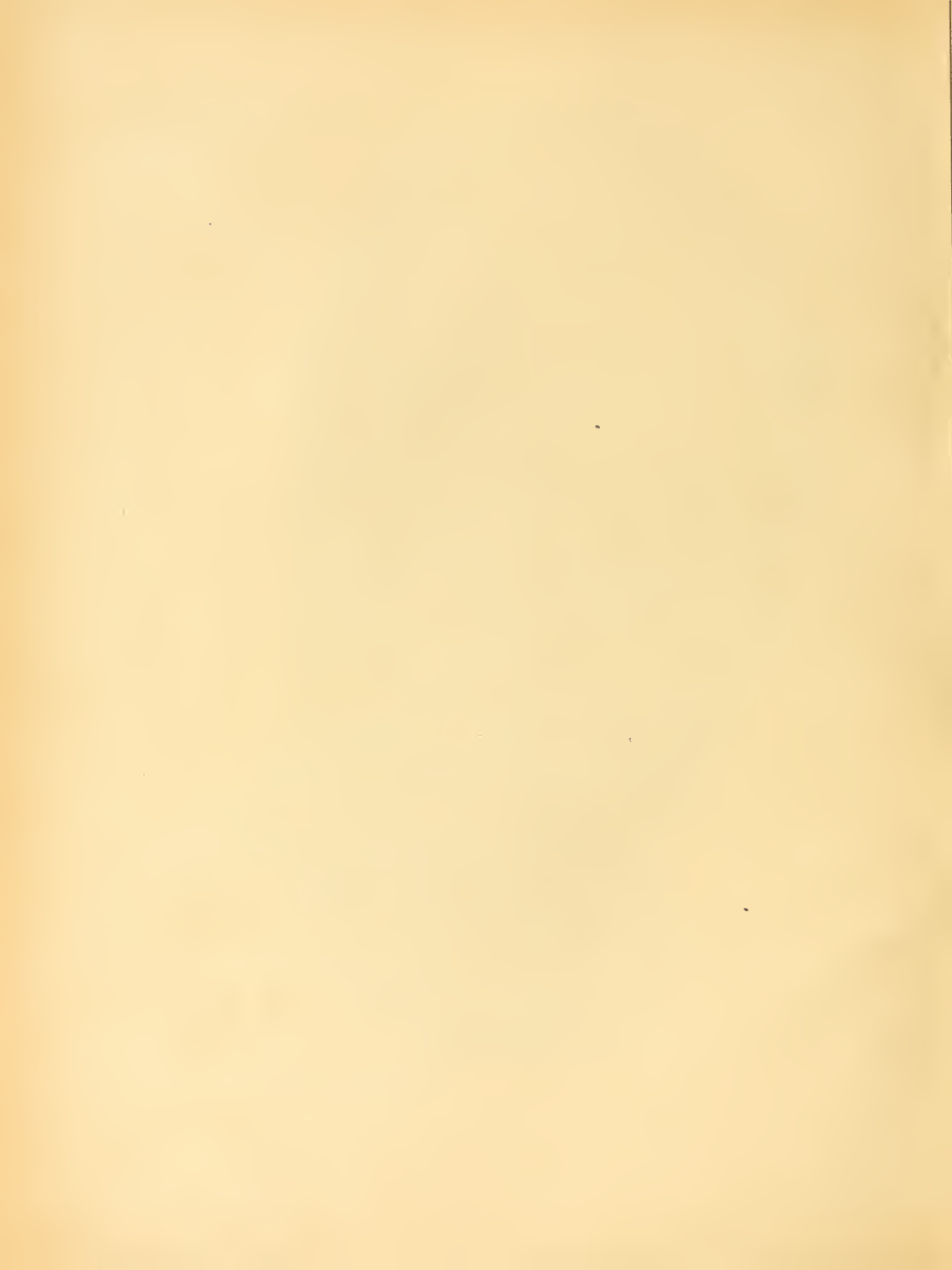
Per circa duecento anni la tomba rimase tal quale nella sua severa semplicità, chè il vescovo Zeno s'era opposto al matto desiderio di quell'artigiano del sec. XV che legava, se non è una storiella, duecento ducati d'oro alla chiesa di Arquà a patto di essere sepolto insieme al poeta. L'alto sonno del quale in mezzo al sagrato — allora anche uno dei cimiteri del paesello — non era disturbato che dallo scorrazzare degli animali. Vergogna denunciata dai vescovi fin dalla prima visita di cui si conservi memoria, quella del 1449, nella quale si ordinò, pena una multa, di chiudere il cimitero " ne sues et alia animalia in eum intrare possint ". Ma nè proteste, nè comandi, nè minaccie di multe valsero a togliere lo sconcio se ancora nel 1713 il cardinale Cornelio lo deplorava nella sua visita pastorale. Lo imaginate il poeta se avesse potuto alzare il capo fuor del sarcofago e udire il grugnito proprio di quelli animali che nella epistola a Francesco II tanto lamentava ingombrassero le strade di Padova?

Ma ecco che nel 1547 il nobile padovano Paolo Valdezocco, (che l'anno innanzi subentrando a un certo Martino mercante di Bruxelles nel contratto di compravendita aveva acquistato " pro pretio ducatorum 1150 ", dai monaci di San Giorgio Maggiori di Venezia la casa e i campi che erano stati del Petrarca), spinto un po' dall'ammirazione un po' dall'ambizioso e ingenuo desiderio di immortalare il suo nome unendolo a quello di un uomo grande, fece ordinazione di un busto in bronzo, di poco maggiore del naturale, e nel settembre lo collocò sopra il coperchio monolite della tomba nel basso del piovente a mattina, sottoponendovi un'elegante tabella in bronzo con questa scritta:

FR · PETR · PAVL VALDEZVCVS · PAT
POEMATVM · EIVS ADMIRAT · AED
AGR · Q · POSSESSOR HANC EFF · P
ANN · M · D · XLVII · IDIB · SEPTEMB
MANFREDINO COMITE VICARIO

La lesse malamente il Tomasini, così che tutti gli altri che della cosa si occuparono fino al Gloria, che quell'errore corresse, affermarono l'omaggio essere stato posto nel 1567, in un tempo in cui il Valdezocco non era più proprietario dei beni, avendoli ceduti ad Andrea Barbarigo fino dal 1556.

Nel complesso architettonico il busto, che è messo anche troppo alto — ragione per cui, penso, nessuno lo giudicò meritevole di attenzione — appare un po' misero, e la faccia pienotta, per lo sbattimento della luce perdendo ogni rilievo, quella di un bonaccione. Ma, per chi abbia la ventura di osservarlo da presso, quel volto serrato nel cappuccio, il tradizionale *cucullus ruber*, come in un elmetto, muta completamente. Non è il viso del molle cantore quale di solito apparve ai non molti artisti che la sua persona presero a motivo della loro ispirazione, ma il volto severo di uno che tutta la vita ha dolorato e pianto non per il solo bisogno di amore. L'occhio non guarda diritto ma è rivolto a sinistra, come rifuggendo, assorbito nella contemplazione di una visione interiore, e le arcate sopracciigliari leggermente sollevandosi fanno più profonde apparir le rughe orizzontali della fronte, mentre le labbra sottili stanno chiuse, quasi sigillate.

ARQUÀ: BUSTO DEL PETRARCA
SULLA SUA TOMBA

È evidente che l'ignoto artefice s'ispirò a un ritratto preesistente del poeta e non tanto a quello che oggi si trova nella sala del palazzo del vescovo di Padova, quanto all'altro, anch'esso assai guasto dall'umidità e dai rifacimenti, che è nella Sala dei Giganti e che gli studiosi sono incerti se dare al Guariento o piuttosto all'Avanzo. In questo affresco il viso visto di tre quarti ha un profilo somigliantissimo a quello scolpito, solo più scarno, e lo stesso naso diritto e un poco prominente, e lo stesso sguardo di lato non rivolto verso lo spettatore. Se dunque per sè stesso il busto ha scarsa importanza per l'iconografia del poeta, ne assume una più alta per la conferma che viene a dare implicitamente all'autenticità dell'affresco. Il fatto che, non mancando in Padova altri presunti ritratti del Petrarca, oltre i due accennati, e in San Michele e nel Battistero e nella sagrestia dei canonici della cattedrale, lo scultore per eseguire il busto ne derivò i tratti fisionomici dal dipinto della Sala dei Giganti, dimostra che al suo tempo questo fra i ritratti padovani godeva maggior fama di attendibilità.

Nella nitida fotografia qui riprodotta si nota sul sommo del capo un gran buco e la tempia sinistra profondamente ammaccata, e a chi ben osservi l'occhio sinistro si mostra restaurato. Sono le traccie della stupida brutalità di alcuni soldati che, non molto dopo il furto del 1630, da una casa rimpetto, abbattuta nel 1874 per l'ingrandimento del piazzale (rammento questo per chi, capitando oggi sulla piazza, e guardando le case intorno, non riuscisse a spiegarsi di dove si abbia sparato per far quel buco sul cranio), fecero " bersaglio a' colpi de' loro arcobusi la testa di bronzo, e perciò e per la sassaiola continua rimase schiacciata e forata in un'occhio ". Così ricorda l'anonimo autore di una memoria uscita a Padova nel 1831. E lo Zaborra aggiunge: " Non andò però invendicata un'impertinenza così maligna ". Però l'ammaccatura della tempia deve essere stata prodotta anch'essa non da colpo di sasso ma di arma da fuoco.

Più economico omaggio pose alla tomba un altro padovano, Giambattista Rota col far incidere attorno al gradino più basso il suo nome unitamente ad alcune parole di devoto affetto; iscrizione oggi sparita e che fu tolta quando il Leoni eseguì il restauro di cui si fa cenno più sotto.

Ignoranza e quel mal inteso entusiasmo che finisce collo scambiare la materia con l'idea portarono alla rottura e al trafugamento di alcune ossa, non più ricuperate, la notte del 27 maggio 1630; da cui il processo ben noto condotto con grande lentezza — durò un anno e mezzo — lentezza spiegabile considerando che il delitto si compieva in un secolo non più così sensibile alla bellezza del Canzoniere come il precedente. Peggio del frate fece quel giudice mandato per l'inchiesta il quale non si peritò di servirsi dell'opera di un ragazzo per trarre all'aperto, attraverso al foro fatto dai ladri, tutto lo scheletro e poi nuovamente dentro riporlo. Del misfatto resta tuttavia visibile il ricordo nel tassello che si mise con sulla piombatura degli arpioni la data e il sigillo della città di Padova; ma non più anche il San Marco ricordato nel verbale del giudice per essere andato con tutta probabilità smarrito nel nuovo tentativo di violazione perpetrato nell'agosto dello stesso 1630.

Di nuovo la quiete tornò intorno al monumento fin quando il cimitero al principio dello scorso secolo fu soppresso, e nel piazzale rimase sola l'arca di marmo. Allora alcuni ammiratori, anche stranieri, tentarono di fargli crescere attorno cipressi ed allori. Ma i tentativi, uno dei quali cantato dalla dolce musa del Barbieri, dovettero cedere alla caparbia ostinazione dei piccoli vandali che squassando le piante le facevano morire.

E così giungiamo al 24 maggio 1843, nel quale giorno il co. Carlo Leoni, solito a villeggiare in Arquà, prevenendo il proposito della autorità governativa e senza autorizzazione di alcuno, aperse la tomba e la restaurò a sue spese servendosi dell'opera di un certo Gradenigo, aiuto dell'ingegnere Iappelli. Restauro non troppo scrupoloso, come oggi si vorrebbe, e che si può conoscere nei particolari scorrendo il progetto del Gradenigo, conservato nell'Archivio Municipale di Arquà. Apprendiamo da esso che lo scaglione inferiore, dove stava incisa la dedica del Rota, spezzato in due, non era suscettibile di restauro e si fu obbligati a mutarlo; che le lettere dell'epigrafe, dettata dallo stesso Petrarca, furono ripassate nuovamente con scalpello, non come si prometteva " senza alterarne l'originalità ", ma invece sfigurandole assai; e che tutto il monumento, eccetto le faccie interne dei pilastri, si fregò con la mola. L'opera del Leoni fu da molti criticata, anche perchè si appropriò di una costa che egli, forse per togliersi d'imbarazzo, aveva in animo di donare alla città, (la quale allo scopo fece fondere un'urna imitante la tomba), ma che il governo austriaco, opportunamente accogliendo il desiderio della Deputazione comunale arquanese, fece rimettere a suo luogo nel 1855.

Finalmente anche la scienza interviene. Il 6 dicembre 1873 il prof. Canestrini riapre il sarcofago per esaminare le povere ossa secondo le teorie antropologiche allora in auge: ma il teschio al contatto dell'aria si sfascia, cade in polvere; nondimeno lo scienziato arriva ad alcune affermazioni curiose che si leggono nella pubblicazione da lui fatta in argomento.

Tali le vicende della Tomba illustre. E forse verrà giorno in cui si riaprirà ancora una volta, e speriamo sarà l'ultima, per ricomporre pietosamente con le altre le vertebre trafugate dall'abate Piombin e che ora si custodiscono entro l'accennata Teca di bronzo ceduta dal Comune di Padova quest'anno alla casa di Arquà.

ADOLFO CALLEGARI.

(*) NOTA. — Mi pare che nessuno abbia rilevato il valore di quell'*inferius*. Il testatore preferiva dunque di essere sepolto nell'alto del paese, poco lungi da casa; sia che la cappelletta volesse costruirla, isolata o, come è più probabile, aggiungerla all'Oratorio della Trinità. Nel quale oratorio — di questi giorni — tornarono in luce gli avanzi delle pitture trecentesche che una volta tutto lo coprivano, sovrapponendosi ad altre più antiche.

BUSTO DEL PETRARCA SULLA TOMBA D'ARQUÀ

PALAZZO VENDRAMIN: SALOTTO.

APPARTAMENTI E ARREDI VENEZIANI DEL SETTECENTO.
II. - IL MEZZANINO DEL PALAZZO VENDRAMIN AI CARMINI.

Venezia, che per lo spazio di ben tre secoli s'era prodigiosamente arricchita di palazzi ai quali tutti gli stili succedendosi via via, affiancandosi spesso, talvolta anche sovrapponendosi e mescolandosi, avevano portato il loro contributo di varietà e di magnificenza, ne vide sorgere un numero assai limitato durante il secolo decimottavo. Nè il fenomeno deve stupirci perchè troppe e troppo gravi cagioni contribuirono a determinarlo: una, innanzi tutto, prodotta dall'architettura stessa che pur sentendosi sazia delle folli licenze, degli esagerati contorcimenti che avevano fino allora imperato, non ebbe da un lato la forza di staccarsi completamente dalle bizzarre eppur talvolta geniali ornamentazioni barocche, dall'altro non seppe sostituirvi un nuovo stile, ma si rivolse semplicemente allo studio degli antichi insegnamenti classici soddisfacendo così il suo spirito di reazione nella vana illusione di aver trovato l'unica via di salvezza, sicura che l'aver posto un freno alle intemperanze e un correttivo agli errori sarebbe bastato per iniziare un periodo di gloriosa fecon-

PALAZZO VENDRAMIN · DECORAZIONE DEL SOFFITTO.

dità; mentre questo indirizzo se rese gli architetti veneziani più castigati e più corretti, fece loro perdere la tradizionale originalità, la libertà di pensiero, la immaginativa, impicciando l'attività loro con le pastoie delle fredde e precise regole tradizionali.

Bisogna inoltre pensare che, chiuse col finire delle guerre contro i Turchi le ammissioni al patriziato e venute a mancare con la decadenza dei commerci le fonti di nuove ricchezze, ben poche famiglie sentirono il bisogno o il desiderio di affermare la loro nobiltà di fresca data o la recente potenza col fabbricarsi, come s'era usato nelle età passate, una nuova magnifica dimora; e quelle poche trovarono facilmente da acquistare palazzi di famiglie estinte o decadute, ai quali dopo un ristauro più o meno radicale imposero il loro nome. Così, per citarne soltanto qualcuno, il palazzo Rezzonico al quale Giorgio Massari aggiunse un ordine inspirandosi felicemente allo stile del Longhena che gli altri due aveva costruito; così il palazzo Balbi Valier, pure aumentato di un terzo ordine, quello dei

Pisani a San Stefano rimaneggiato dal Frigimelica, e i palazzi Pisani-Moretta e Sagredo che il proto Tirali arricchì di nuove scale decorate di marmi e di affreschi.

Tali innovazioni però, più che alterare la costruzione o l'architettura dei palazzi, trasformarono la disposizione e la decorazione degli appartamenti per adattarli non solo ai nuovi gusti, ma specialmente ai costumi, alle abitudini che avevano subìto un mutamento così profondo: al fasto, alla pompa s'erano infatti sostituiti la grazia, l'eleganza; alla magniloquenza cerimoniosa il madrigale; alle grandi feste sfarzose, alle dispute accademiche si preferivano i concerti, le conversazioni. Si era pertanto abbandonato il *portego* immenso, glaciale, non più aperto sui larghi pogginoli, ma riparato dagli ottagoni iridiscenti delle finestre, per altri ambienti più ristretti, tappezzati di stoffe, riscaldati dai caminetti alla francese, per i salotti, per i mezzanini.

Vi erano pur sempre i grandi appartamenti del piano nobile addobbati con isfarzo di tappezzerie, di cuoi d'oro, di mobili massicci, di specchiere, di quadri, di arazzi; ma si aprivano soltanto per le occasioni solenni, per i grandi ricevimenti, quando si voleva festeggiare l'elezione di un Procuratore, o una cerimonia nuziale, o un battesimo, o l'arrivo di qualche principe straniero. Narra, non senza meraviglia, il Presidente de Brosses nelle sue *Lettere*, che il palazzo Foscarini ai Carmini contava ben duecento stanze ammobigliate più riccamente di qualsiasi corte principesca (sembra però non ci fosse un solo salotto nè una poltrona dove ci si potesse accomodare!); ma che essendo stato ammesso a passare una serata presso questa nobile famiglia, aveva trovato in una modesta stanza un piccolo crocchio alla buona intorno a tavolini da gioco, e le dame per la maggior parte intente a lavorare; finchè dopo essersi annoiato per qualche tempo, aveva veduto comparire quattro servitori con vassoi d'argento carichi di fette d'anguria e di tazzine di caffè; e a mezzanotte la società era sciolta. La *modesta stanza* era certamente situata al mezzanino dove si svolgeva per lo più nel settecento la vita intima dei patrizii che non amavano frequentare i casini; benchè tali appartamentini fossero anche destinati ad altri scopi: vi si tenevano talvolta gli uffici per l'amministrazione del patrimonio o dei negozii, o gli archivi, o la biblioteca, tal'altra erano abitati da uno scapolo, come, per esempio, quello del palazzo Da Mula che ancora si chiama l'appartamento dell'abatino.

Un mezzanino che era quasi sicuramente destinato ai ricevimenti intimi, famigliari si può tuttodì ammirare nella sua decorazione originale in palazzo Vendramin ai Carmini. Esso ha un ingresso e una scaletta particolari che lo rendono indipendente e si compone di alquante stanze decorate con la solita elegante ricchezza di stucchi, di terrazzi, di marmi, di caminetti, di porte in noce con bronzi dorati che si ammirano in molti altri palazzi. Ma una fra queste stanze è di un gusto così squisito e originale che merita illustrarla particolarmente.

Si tratta di un salottino pressochè quadrato illuminato da due finestre fra le quali si innalza uno svelto caminetto di marmo giallognolo sormontato da una specchiera incorniciata di stucchi dorati. Il tono del marmo e delle dorature armonizzano stu-

PALAZZO VENDRAMIN

DECORAZIONE DEL SOFFITTO E DELLA PARETE.

pendamente col colore delle pareti, un giallo ambrato sul quale campeggiano delle cornici di stucco bianco d'un disegno capriccioso, leggero, tutto svolazzi e arabeschi di fronde e di foglie. Queste cornici racchiudono, uno per ogni parete, tre grandi quadri formati di tante piastrine in maiolica bianca su cui un artista ignoto, ma dotato di fantasia spigliata e di grande abilità, ha dipinto con singolare novità di tecnica in nero seppia e oro delle curiose scene cinesi. A destra e a sinistra di ciascun quadro, come anche ai lati del caminetto, altri pannelli sagomati, pure a piastrelle decorate nella stessa maniera, servono da lumiere. Il soffitto poi è una mera-

PALAZZO VENDRAMIN - DECORAZIONE DEL SOFFITTO.

PALAZZO VENDRAMIN - DECORAZIONE DEL SOFFITTO.

viglia, uno degli esempi più perfetti di ciò che abbiano saputo concepire e creare i nostri decoratori dopo essersi assimilati gli elementi esotici che verso la metà del secolo erano venuti in così grande voga a Venezia non meno che in Francia e in Inghilterra: fra un rincorrersi di linee sinuose, originalissime che racchiudono dei comparti gialli spiccanti sul fondo azzurrognolo, sono raffigurati in una fantastica promiscuità giocolieri e guerrieri, putti, animali, uccelli, farfalle, insetti delicatamente policromati oppur dorati.

Questo ambiente di un gusto così raffinato, dal quale emana un fascino veramente misterioso, credo sia sconosciuto anche alla maggior parte dei veneziani: ma è ben noto ad Henri de Régnier, lo squisito poeta che così spesso si compiace di rievocare nelle sue opere la vita veneziana dei tempi passati: egli anzi vi dimorò per qualche tempo, anni or sono, e da quel soggiorno trasse l'inspirazione per una delle più fantastiche fra le sue recenti *Histoires incertaines*.

ALDO RAVÀ.

DUE STATUE ROMANICHE NEL DUOMO DI LODI.

Il nome di "Tinti muso de gata cremonese„ tramandatoci dal Morena (1) come l'architetto che nella seconda metà del secolo XII al comando di Federico Barbarossa aveva gettato le fondamenta delle mura, (2) del castello imperiale, (3) e probabilmente della cattedrale, (4) ci rivela come dalle città vicine Lodi dovesse aver tratto i motivi per i suoi edifici e chiamato gli artefici delle sue chiese. Così la cattedrale di Lodi si riattacca interamente alle cattedrali di Piacenza, di Parma, di Cremona oltre che per i motivi architettonici, per le opere di scultura. Tra le quali primeggiano le statue di Adamo ed Eva cavate vive dalla pietra sui fianchi della porta maggiore. Esse recano come un'eco dell'ispirazione che muove le figure del ciborio di Sant'Ambrogio di Milano e sembrano trovare nelle due cariatidi del portale di Sant'Antonino in Piacenza, il loro prototipo.

Adamo ha tratto certamente la sua ispirazione dai crocifissi bizantini e mantiene dei crocifissi il piegare del capo e tutta l'aria della testa, dai capelli spioventi sulle spalle. Più originale la figura di Eva. Nella povertà dei suoi mezzi l'artista ha creato un'opera di espressiva nobiltà, ha cercato di dar moto alle membra pur strette dalle vesti. La figura par quasi si snodi ed accenni a un movimento di severa danza liturgica.

Il Venturi, (5) l'unico scrittore che accenni a queste sculture, rileva in esse la povertà dell'esecuzione, gli occhi tondi e grandi, gli zigomi forti, i capelli a cordoni, le vesti aderenti come maglie, ma non ha osservato che potenza di sintesi, quale realizzazione di valori sia contenuta

LODI, PORTA DEL DUOMO.

in queste come in tutte le sculture da Wigilelmo a Nicolò, all'Antelami. Il nostro gusto raffinato guarda con speciale interesse queste figurazioni ingenue e cerca in esse il senso di quella forza espressiva che oggi l'arte tenta di ritrovare. Nè le contempla oggettivamente come testimonianze di evoluzioni verso forme più perfette, ma risente in sè e comprende i valori che l'artista ha voluto esprimere. Appunto per valutare queste realizzazioni, per conoscere le parole di un popolo, vale ammirare queste prove tormentate e potenti come gli arcaici idoli dei negri, serrate in logicità interiori pensose e difficili.

Le sculture ornamentali delle nostre chiese romaniche, sono da considerare come

SEC. XII - EVA - LODI, PORTA DEL DUOMO

SEC. XII - ADAMO - LODI, PORTA DEL DUOMO.

le supreme espressioni di un popolo verso la verità e la bellezza della fede, verso lo stile artistico, con risoluzioni che superano ad uno ad uno i più ardui problemi costruttivi ed ornamentali.

EMMA NICODEMI.

(1) Historia rerum laudensium Ottonis et Acerbi Morenae, in MURATORI - *Rerum italicarum scriptores.* Vol. VI, pag. 951. Mediolani 1725.

(2) MORENAE, loc. cit. " *Die mercuri quae fuit tertia die mense Augusti (1160) .... fuit inceptum murus civitatis Laude ex Tinti Musso de Gata de Cremona in angulo civitatis supra paludem de Sylva Graeca, prope portum Cremonensem* ...

(3) MORENAE, loc. cit. .... " *et in ipso mense madii (1160) fuit incæptum palatium christianissimi Imperatoris Federici in civitate Laude prope monasterium Sancti Johannis.*

(4) MORENAE, loc. cit. .... " *die sabbati quae fuit secunda mensis novembris venit Laude Dominus Papa Victor .... et poximo die lunae fuit ductus a Laude veteris in novam corpus Beati Bassiani ..... Autem ipse clementissimus imperator ad fabricationem ecclesiæ triginta libras denariorum imperialium serenissima vero coniux obtulit ipsi beato Bassiano libras quinque.*

Il trasporto del corpo di San Bassiano (conservato tuttora nella cripta della cattedrale di Lodi) e l'oblazione dell'imperatore, ci assicurano che nel 1163 la chiesa era, nella sua massima parte, compiuta.

(5) A. VENTURI - *Storia dell'arte.* Vol. III, pag. 248.

LO SCULTORE ANTONIO MARAINI.

Geoffroy Tory, francese che scrisse d'arte ai primi del cinquecento, definiva noi italiani così: " *Les Italiens, souverains en perspective, peinture et imagerie ont toujours le compas et la règle en main..... Ils ont davantage une grace: qu'ils sont froids et studieux avec sobrieté de... parler legèrement et de ne trop tôt se trouver en compagnie* ". Le differenze tra gli artisti italiani (e non gli artisti italiani soltanto) di allora e d'adesso sono abbastanza visibili perchè non s'abbia da perder tempo nella crudeltà di noverarle. Ma di quella definizione, a guardare tra i giovani d'oggi, l'esempio più esatto mi par sempre Antonio Maraini, scultore e scrittore romano.

Borghese, intendo nato borghese, di famiglia agiata, posata e laboriosa, laureato in legge addirittura, colto nella storia dell'arte sua, anzi d'ogni arte ma innamorato sopra tutto dell'architettura, dell'arte cioè più logica pratica e calcolata, biondo, raso e lindo, figlio di un italiano di Lugano e marito d'un'inglese, lento e accurato nel parlare, tenace nelle sue convinzioni ma affabile e misurato nel dichiararle e difenderle, quasi per affermare ch'egli vi lascia padrone delle vostre idee perchè vuole che voi non gli tocchiate le sue, egli possiede questa dote, accettissima a chi lo osservi e lo studii: d'essere, pensiero e scrittura, sentimento ed opera, tanto coerente da non minacciarvi altre sorprese che quella di ritrovarlo ogni mese ed ogni anno più avanti sulla strada che s'è scelta, senza ritorni, errori o distrazioni, *le compas et la règle en main.*

Questo tipo d'artista, dopo cent'anni di romanticismo, di scapigliatura, di corse sfrenate per gittarsi magari a sedere sfiatati sul

ANTONIO MARAINI: IL MONUMENTO AD ADELAIDE RISTORI IN CIVIDALE (1912) *(fot. G. Brant - Cividale).*

ANTONIO MARAINI. FOSCO, FIGLIO DELLO SCULTORE (1916). (TESTA IN CERA).

primo paracarro, di confessioni urlate alle stelle o ai fanali, di dispute con gran pugni sul marmo indifferente dei tavolini nei caffè, può a molti sembrare frigido ed antiquato; il letterato di contro al poeta, magari l'accademico di contro all'artista. Pregiudizii della moda, anzi pregiudizi che sopravvivono alla moda. Invece quest'uomo che ha voluto imparare la grammatica prima di scrivere, la logica prima di discutere, la prospettiva prima di disegnare, il mestiere prima di scolpire, è ammirevole non solo per questa educazione che una volta era considerata elementare e necessaria e che adesso può, in confronto alla miseria di tanti, sembrare originale e peregrina, ma sopra tutto perchè questa educazione egli giustamente la considera solo un mezzo e un primo principio: il mezzo per giungere ad esprimere sè stesso con chiarezza e con certezza: sè stesso e il suo stile. – Stile, – egli dichiara – è la coerenza d'un temperamento che sappia sottrarre il vero alle sue leggi infinite e casuali e imporgli una legge propria con tanta logica ed evidenza da parer plausibile e convincente a chiunque.

Questa volontà d'ordine e di legge, trova naturalmente la sua pace nell'architettura. Tutte le opere del Maraini mostrano la ricerca, quasi la nostalgia dell'architettura, chiuse come sono in alcune “ linee madri „ che riconducono l'occhio dello spettatore a forme geometriche semplici e bilicano i volumi con simmetria. Si direbbe che non

ANTONIO MARAINI: GRATO, FIGLIO DELLO SCULTORE (1917). (TESTA IN CRETA).

potendo le sue sculture avere una destinazione architettonica, in un timpano, in una metope, in un fregio per adornare con un dato chiaroscuro dentro una data sagoma mura piane, o dentro nicchie e volte ed esedre per adornar mura tonde, esse si creino questa destinazione ed obbedienza e se la rechino con sè come una cornice che le isoli nello spazio. Le più caratteristiche sculture del Maraini sono infatti finora tutte bassirilievi o, per usare i precisi termini degli antichi, mezzirilievi. Il bassorilievo, costringendo la realtà sotto leggi ideali e dentro necessità precise, è quasi la riduzione della realtà a un comune denominatore voluto dall'artista (sono parole del Maraini) ed esclude a priori qualunque libertà realistica. Meglio: impone a chi lo guarda il punto di vista e il profilo di chi l'ha creato. Non dico che il bassorilievo sia il sommo della scultura, ma certo è la scultura più difficile, quella in cui ragione e sentimento sono a fronte e si contrastano più da vicino come si vede nei greci, nè permette capricci e svolazzi di chiaroscuro, così che la modellatura v'ha da essere netta e parca e sostanziale, con quel tanto che occorre di trapassi per definir bene i piani e non più. E proprio del bassorilievo diceva il Vasari che nella semplicità del poco si mostra l'acutezza dell'ingegno. Si aggiunga che nel bassorilievo, quando esso non è, come in tanti moderni, scaduto a gareggiare con la pit-

ANTONIO MARAINI - LA MOGLIE DELL'ARTISTA (1916)

tura, il blocco della materia pietra, marmo, bronzo, legno, resta visibile, compatto, intorno alle figure e dietro alle figure come in quelle sezioni anatomiche in cui ancora il figlio t'appare chiuso e ravvolto nel ventre della madre: e perciò la conoscenza anzi l'aderenza dell'artista e del suo mestiere a questa materia si misura nel bassorilievo meglio che in ogni altra opera.

Credo anzi che da questa ultima difficoltà nella sua prediletta arte del bassorilievo sia venuto l'amore d'Antonio Maraini per l'arte paesana. Ne è diventato in Italia il fautore più convinto e più attivo, scrivendo articoli, fondando società, cercando consensi persino tra gli storici del costume e gli etnografi. Sulle prime questa passione mi restava incomprensibile date le sue qualità fondamentali di scultore meditato e classicheggiante. Ma, a ragionare con lui, ho capito che in un orcio, in una madia, in un giogo modellati e intagliati da pastori e bifolchi egli amava sopratutto proprio questa preminenza della materia su chi timidamente la lavora e non è capace di dominarla appunto perchè, anche se abbonda di sentimento e d'ispirazione, manca d'arte e di mestiere (salvo le donne nei loro ricami, trine e merletti, perchè anzi esse sole in queste loro arti conoscono ancora il mestiere insieme e la tradizione e se ne sanno servire con leggiadra franchezza).

ANTONIO MARAINI: LA SORELLA DELLO SCULTORE (1916) (TESTA IN CERA).

Ma tanta coscienza condurrebbe poco lontano Antonio Maraini se egli non avesse qualcosa di suo e di intimo da rivelarci con la sua pura e ben articolata favella. Potrebbe egli darci il solito pezzo ben composto e ben modellato, lodevole esercizio di grammatica e di rettorica, e fermarsi lì ottenendo di quelle lodi rotonde che quando le hai pronunciate ti sembra d'aver sbadigliato. Già si potè vedere quanto egli fosse vicino a questo pericolo, quando espose a Venezia nel 1912 il bel nudo della donna che si pettina. La stessa originalità d'invenzione che gli aveva fatto vincere il concorso pel monumento ad Adelaide Ristori in Cividale, qui mancava e si riduceva a una grazia di composizione e di modellatura gentile e senza eco. La stessa finezza nervosa, immediata, impressionistica con cui egli aveva eseguito il busto di sua zia, la signora Adelaide Pandiani Maraini, scultrice anch'essa e donna d'altissimo animo, non aveva lasciato un brivido di vita in quella bella statua. Venne la guerra. Prima d'andare nel 1916 sotto le armi e più tardi nei rari ritorni alla sua casa, Antonio Maraini si dette a ritrarre in cera e in terra i ritratti dei suoi: sua moglie, sua sorella, i suoi figlioli. Pareva che in quel cataclisma egli volesse fissare queste immagini care più nettamente che potesse, di faccia, per amarle di più. E nuovamente

ANTONIO MARAINI: IL PRESEPIO
(GRUPPO IN TERRACOTTA COLORATA).

la sua compressa sensibilità tornò ad affiorare, ma costretta già in una prima volontà di stile in una visione frontale e simmetrica che rendeva quelle immagini più durevoli, salde e memorabili. Gli piaceva ricordarseli così i suoi figlioli, gli occhi fermi su lui. E quando dall'esilio della guerra egli tornò presso di loro, nella sua casa e nel suo studio, avendo avuto agio di meditare lungamente sui principii dell'arte sua, sull'esperienza già fatta, e su sè stesso e sui proprii limiti e forze, egli cominciò a creare con una semplicità casta e commossa questo limpido poema della famiglia di cui basta guardare le quattro strofe della *Maternità*, del *Ritratto di famiglia*, del *Bacio*, del *Bimbo svenuto* per intendere la sincerità.

La prima idea della Maternità gli venne modellando un presepe pel Natale dei suoi ragazzi. Poi la ingrandì, costrinse in una linea più serrata l'edicola fatta dallo scialle di Maria genuflessa, le dette un'unità più infrangibile e un chiaroscuro più adatto a commentare gli affetti. E fu questa la prima opera in cui l'artista rivelò l'anima sua e l'arte sua con sicurezza.

Come avviene agli artisti sinceri quando giungono a pienezza e maturità egli a que-

ANTONIO MARAINI: MATERNITÀ (1920).
(BASSORILIEVO IN PIETRA FORTE).

ANTONIO MARAINI: RITRATTO DI FAMIGLIA (1919).
(BASSOBILIEVO IN PIETRA SERENA).

sto punto del suo cammino tornò ad incontrarsi con quelli che erano stati, più che i maestri, i compagni della sua prima giovinezza: Bargellini e Zanelli. Nessuna imitazione, si badi, ma la loro stessa convinzione che l'arte non è una pura esercitazione tecnica e tanto meno un'esemplificazione per discussioni, come oggi si usa, di

ANTONIO MARAINI: IL BIMBO SVENUTO (1921).

ANTONIO MARAINI: DISEGNI DAL VERO.

ANTONIO MARAINI: IL BACIO (1921).

ANTONIO MARAINI. DISEGNO DAL VERO.

pura tecnica, ma che, parla e parla, alla fine solo quelli artisti sopravvivono che hanno saputo col magistero dell'arte rivelarci l'anima loro e legar gli uomini in simpatia.

Di Giulio Bargellini senese poco si parla oggi, chè dai pochi quadri di lui apparsi in pubbliche mostre, *Il Savonarola* o i *Fiori del Male*, l'ispirazione si effondeva torbida e leziosa, e le sue decorazioni murali si perdevano spesso in fioriture eleganti e calligrafiche; ma chi ha veduto i suoi bozzetti per le lunette a musaico nel monumento capitolino a Vittorio Emanuele secondo, spera ancora che egli finalmente plachi in un'opera degna la sua febbre nell'adorare l'irraggiungibile musa. Il Maraini lavorò presso il Bargellini diciott'anni fa quando studiava in liceo, e ricorda sempre con rispetto ed affetto quell'esempio d'ardore e la nobiltà di quell'animo. Ma chi più potè su lui fu Angelo Zanelli. Il Maraini era appena laureato quando lo Zanelli, vinto il concorso per l'Altare della Patria sul Campidoglio, dovette in ventidue mesi prepararne al giudizio della Commissione Reale il modello in gesso: cento figure, di più che tre metri d'altezza, in un bassorilievo lungo sessanta metri. Per sedici mesi lo Zanelli non pensò che all'invenzione e alla composizione della sua mole. In soli sei mesi preparò il modello. Antonio Maraini fu allora dei suoi aiuti il più fervido ed assiduo. E fu quella veramente la sua prima comunione con l'arte, in un rapimento senza riposo. Lo

ANTONIO MARAINI: DISEGNO DAL VERO.

Zanelli, innamorato dei musei e dell'antichità, espertissimo nel suo mestiere, chè ragazzo aveva lavorato da cavatore a Botticino e a Brescia da scalpellino, fermo nella volontà di vincere, era pei giovani attorno un animatore incomparabile. Il gran nome del Campidoglio destava e moltiplicava quelle energie, con lunghi echi nei secoli. Lo studio continuo di sottoporre alla prospettiva e alle linee architettoniche l'oggetto e il chiaroscuro del vasto bassorilievo digradandolo dal centro ai lati, il proposito di contemperare la freschezza dei particolari con la semplicità, purezza e simmetria dei profili e dei volumi, non uscivano mai dalla mente e dalla coscienza dell'artista, erano la sua ansia quotidiana, la quotidiana lezione che egli sul fatto imponeva e commentava ai collaboratori fedeli. Antonio Maraini ogni sera, lasciato lo Zanelli, si dava a studiare metodicamente sui libri l'arte greca, la sua storia, i suoi caratteri di secolo in secolo, la sua dolcezza e potenza, la sua grazia asciutta, il suo ritmo perfetto, la sua serenità rimasta per sempre da allora l'attributo degli dei durevoli e la speranza degli uomini saggi. La domenica, correva a studiare quella scultura nel museo dei gessi alla Marmorata. Ogni ora libera la dedicava a comporre pannelli decorativi, a imparare col Petrucci l'incisione all'acquaforte, a studiare anatomia negli ospedali sotto la guida d'un chirurgo amico. Non aveva altro riposo che nella musica perchè egli è anche un pianista agile e delicato. La vittoria definitiva dello

ANTONIO MARAINI: IL CALICE DI BACCO (1921).

Zanelli fu per lui la prova palmare della bontà di quelli sforzi, della giustezza di quei propositi, dell'utilità di quelli studii. E il primo concorso cui partecipò, quello pel Monumento alla Ristori, anch'egli lo vinse.

Si ripete che la guerra non ha mutato gli artisti. Certo chi è nato quercia, resta quercia; e chi è nato giunco, resta giunco. Ma quanti artisti, solo per la lunga assenza dalla casa e dall'arte, non sono stati condotti a ricontemplare la vita quotidiana e a riesaminare passato ed avvenire ex novo? Se non altro la guerra è stato un lungo viaggio tra un'umanità diversa, non sempre bella e non sempre eroica, ma spesso tragica e talvolta eroica; un'umanità varia ed ansiosa che, a non averla veduta allora, nessuno, almeno di questa generazione, vedrà più mai. E il pensiero che tanti da quel viaggio non sono tornati, può anche fare d'una siffatta esperienza, per chi ha un cuore e un cervello, qualcosa di più fecondo e memorabile dei soliti viaggi a Roma e a Parigi o in Oriente o a Venezia ai quali nella storia dell'arte, si sogliono attribuire tanti miracoli e conversioni. Il

ANTONIO MARAINI: BASSORILIEVI A TRIANGOLO.

fatto si è che Antonio Maraini solo dopo la guerra, quando tornato rivide con occhi nuovi e cuore colmo la vita famigliare, scoprì, come ho detto, la sua vena, trovò i soggetti più cari, e potè adoperare la sua arte sobria, meditata e matura ed esprimere finalmente qualcosa d'umano, di vivo di singolarmente intimo e suo. Non basta. I canoni, diciamo pure, classici che egli aveva studiati e in cui già aveva fede, solo adesso egli li ha sentiti non più come norme esterne, e scolastiche ma come un bisogno dell'anima sua, rispondente all'indole sua: un bisogno d'ordine o di chiarezza e di certezza nel definire i suoi sentimenti e nel comunicarli purificati dallo stile a noi spettatori. Così s'è potuto senza paura riaccostare alla realtà perchè si sapeva, nei suoi confini, capace di dominarla e di sceglierla. Sono di questi mesi i tanti disegni a inchiostro di Cina in punta di pennello, su grandi cartoni, nei quali egli si esercita a estrarre rapidamente dalla realtà stessa profili espressivi e ritmi armoniosi. Lavora tranquillo a questi esercizii, come se avesse vent'anni.

Ne ha trentaquattro. Che farà domani, egli che da Londra a Parigi conosce tutte le speranze, i dubbi, gli errori dell'arte contemporanea e che anche scrivendo mostra una coscienza così sicura da apparire se non erro, fra tanti artisti oggi scrittori, il più ponderato e il più logico e, fin nell'arte passata, il più colto?

A cercar di delineare così il ritratto d'un giovane artista, si scrive più una prefazione che una biografia. Corrisponderà il libro alla prefazione, l'avvenire al presente e a questo poco passato? Con Antonio Maraini, come annunciavo al principio, si può star certi di non imbattersi più in gravi errori, tanto egli è cosciente e coerente. Se di qualcosa si può temere, è che la sua stessa prudenza ed esperienza non si tramutino in timidezza, data la religiosa reverenza con cui egli s'accosta all'arte. Intanto è da lodarsi il suo proposito di provarsi nell'arte decorativa. Questa fontanella di bronzo che egli chiama il Calice di Bacco, già mostra la fantasia e leggiadria che egli può recare in quest'arte tanto gradevole al pubblico quanto disdegnata ormai dagli scultori più rinomati forse perchè richiede una qualità oggi rara tra noi, anzi disprezzata come frivola e quasi femminea: il buon gusto.

Egli potrà fare molto bene in quest'arte decorativa che più di tutte ha sofferto della sterile confusione degli ultimi anni: ora

ridotta schiava del vero, terra terra: ora isterilita da contaminazioni straniere, magari giapponesi, ma d'un Giappone tradotto in francese e immiserito nei bazar a poco prezzo: ora, ed è stato il peggio, traviata dai capricci floreali che hanno dato un'aria di maschera e di veglione in cartapesta perfino ai mobili, perfino alle architetture.

Questo scultore rispettoso della materia che adopera, e dell'architettura e della tradizione, sa, per dottrina e per pratica, che l'arte, come si suol dire, applicata è la base d'ogni arte e che ogni speranza di restaurazione d'uno stile nazionale è vana se la restaurazione non parte da quella base. Se è goffo il tavolino su cui l'amatore posa un bel bronzo, si può star certi che il suo buon gusto è d'accatto. Se è brutta la stoffa da parato contro la quale il collezionista appende un quadro nuovo ed ammirato, si può temere che anche la bellezza del quadro non sia durevole. Nelle grandi età dell'arte, tutto era uno, dal gioiello all'affresco, dal trono alla sedia, dal mausoleo al merletto.

Verso queste grandi epoche guarda Antonio Maraini con nostalgia e con fede. Questa attiva fede sarà la sua forza e la sua difesa.

UGO OJETTI.

ANTONIO MARAINI: LA SIGNORA ADELAIDE MARAINI.

MACCHIAIOLI E IMPRESSIONISTI.

UNA LETTERA DI DIEGO MARTELLI A GIOVANNI FATTORI. – In un mazzo di lettere a Giovanni Fattori possedute dal suo erede, il pittore Giovanni Malesci, una dello scrittore Diego Martelli, da Parigi, senza data, ma credo intorno al 1880, giova a definire il movimento dei Macchiajoli toscani che è stato spesso confuso con quello degl'Impressionisti francesi. Il primo a confonderlo fu, con un po' di snobismo *retour de Paris*, lo stesso Martelli in una conferenza su gl'Impressionisti tenuta nel 1877, appena tre anni dopo che quel gruppo di pittori francesi aveva accettato quel nomignolo poi celebre. Ma si ribellava il Fattori il quale quando vide i due paesi del Pissarro, oggi nella Galleria fiorentina d'arte moderna, mandati a Firenze dal Martelli con la vana speranza di venderli bene, dichiarò tondo che gli dispiacevano perchè gli sembravano vuoti, confusi e scoloriti.

Gli risponde da Parigi scandalizzato il Martelli: "Sono cascato dalle nuvole quando ho letto il tuo giudizio sulle opere di Pissarro, inquantochè se fra noi vi è qualcuno che in certi quadri gli assomiglia più di tutti gl'Impressionisti, sei tu. Tanto vero che qua i tuoi studi accanto a cose di Pissarro e di altri dello stesso genere, stanno in buonissima compagnia. Che quella pittura non piaccia al Lemon e al Bruzzi, si capisce; perchè ambedue questi artisti chiudono sempre in un contorno durissimo, come quello d'un intarsio, i loro colori, e specialmente il Bruzzi; ma tu che hai dipinto delle cose bellissime, che furono esposte in una fiera di beneficenza in via della Sapienza (certe vigne con ulivi a Fauglia) nelle quali tutto risultava per macchia di colore, non capisco come non possa trovar nulla nelle pitture del Pissarro. Tu, io, tutti, trovammo buonissimo il *Novembre* di Signorini; e lo trovarono buono fino il Bellucci e il Pollastrini. Cosa c'era di più in quel quadro, come fattura, di quello che ci sia in questi? Era puramente e semplicemente un quadro d'impressione, e come tale valeva. Potrei capire l'appunto che fai al colore, come falso, se tu non fossi stato mai in Francia o se tu ci fossi stato d'inverno. Ma se non hai traversato la campagna francese dormendo, e te ne rammenti, dirai invece che, come colore locale, nulla di più esatto si può desiderare. Quello che è pur curioso è che tu parli di linguaggio intelligibile al pubblico. Tu che te ne sei sempre fr... per fare come voleva il tuo istinto molto più giusto di quello che una plebe volgare ti suggeriva di fare. Quando mai ci sono volute le guardie di pubblica sicurezza per regolare l'entrata della gente nelle tue esposizioni? Cosa era il quadro che avevi alla Promotrice l'anno passato, le *Boscajole*, se non un'impressione? Cos'era la *Carica* venduta a Torino, se non un'impressione? E quella che ha Sonnino cos'è? Tu, che nemmeno in un quadro col Re e fatto per il Re, ti volevi persuadere a levargli la testa dall'ombra e mai ti sei piegato a farlo resultare come protagonista! Sei un gran Gianni quando prendi una cantonata. Di più ti dico che se gl'Impressionisti sono meno avanti di voi, tanto meglio per non essere in condizione di smettere, ma anzi di seguitare. Però ti faccio osservare che se gl'Impressionisti tutti (giacchè il Pissarro è uno dei più forti, ma non il solo, di una falange molto numerosa) cercano i loro risultati per tono, accanto al tono, e non per contorno, non fanno precisamente della macchia, come si faceva a Firenze, al tempo di Serafino Tivoli. La pittura degl'Impressionisti è cercata in una gamma sempre chiara e serena; noi cercavamo la macchie come chiaroscuro, per cui anche le cose buonissime, e i capolavori che furono fatti in quel tempo come le tue *Boscajole* di Pisani [1] sentono di quell'intonazione un po' nera della quale risentiva allora, ma non risente più adesso, anche Serafino che è completamente dei nostri. Quanto al bisogno di questi artisti ed alla mia filantropia, ti dirò che qua, la Dio mercè, si vive in un paese dove ognuno pensa per sè, e Dio per tutti. Che io sono qua un povero diavolo come molti, e che fra gl'Impressionisti e gl'intransigenti ve ne sono anche dei ricchi, come Manet, e di quelli che guadagnano assai, e per la prima volta in vita mia ho passati nove mesi senza avanzare un soldo da nessuno. Ti aggiungerò per ultimo che ho

(1) Oggi a Milano, proprietà della signora Esterle.

qui, nella mia collezione, uno studio fatto in un bosco, da Gigi Gioli, che è precisamente una impressione di colore non determinata da alcun contorno, e che è appunto vaghissima per questa sua qualità. Convengo che un miope, se ficca il naso sopra una tela di un impressionista qualunque, non capisce nulla; e rimane come sono rimasto io, meravigliato che da una crosta di quel genere possa venir fuori un effetto. Ma questo mistero di fattura, se mi fa meraviglia, non mi fa punto ridere, e mi fa invece pensare: tanto che terminerò su questo proposito, con una raccomandazione ed è questa: riguarda spesso quadri di Pissarro, e senza il preconcetto che si sia voluto far la burletta, come dice il Fantacchiotti; e vedrai che, poco a poco, la tua pur sfavorevole impressione cambierà e che in mezzo alla pittura falsa che per lo più impesta le esposizioni, quei quadri faranno finestra perchè vi campeggia la luce.

Vogliami sempre bene e credimi il tuo

DIEGO „.

I commenti sarebbero molti e lunghi. Per oggi basta indicare che la lettera ci restituisce autenticamente l'opinione del Fattori sulla pittura del Pissarro e di quelli Impressionisti che, col Monet e con lui, si avviavano al divisionismo e alla pittura di pura luce e superficie; e ci rivela la sua resistenza tutta toscana e, oseremmo dire, tradizionale nella pittura di chiaroscuro e di volume che all'imparigìnito Martelli entusiasta " dei quadri che fanno finestra „ sembrava già tanto vecchia e nera, sebbene a lui spettasse il merito d'averla anni prima, quand'era a Firenze, difesa con fervore.

U. O.

COMMENTI.

OLTRALPE, si sa, la benevolenza con cui si guarda alle cose italiane, dalle piccole alle grandi, non è eccessiva. Anche nel campo dell'arte: dove pure ci sarebbe da aspettarsi abitudini migliori, primo perchè nelle regioni superiori dell'arte etc. etc.; secondo perchè in fatto d'arte, almeno, potrebbe credersi che l'Italia avesse qualche modesto titolo ad esser trattata con qualche considerazione.

Non è molto che a un libro solido di uno storico americano sulla architettura lombarda, un altro storico francese si opponeva negando risolutamente ogni merito italiano, nonchè dati cronologici incontrovertibili, e finanche la luce del giorno, per affermare, naturalmente, la dipendenza assoluta ed imitatoria della scultura lombarda del XII secolo dalla francese contemporanea.

Proprio in quest'anno 1921 è uscito il quarto volume, l'*Art Moderne*, di una storia dell'arte di Elie Faure. Un capitolo vi è dedicato alla Fiandra, uno all'Olanda, e via via alla Spagna, all'Inghilterra, e non parliamo della Francia. Quanto all'Italia silenzio perfetto. Notate che l'*Art Moderne* comincia per il Faure dai primi del '600 da Rubens, Rembrandt etc. E dai primi del '600 in poi per lui l'Italia non esiste. Non diciamo Carracci, Domenichino, Reni, Guercino, non diciamo i grandi secentisti nostri che ora appena si vanno riportando alla luce, e per i quali si poteva al Sig. Faure, nella nostra longanimità illimitata, concedere le attenuanti dell'ignoranza: ma Caravaggio, ma Bernini, ma Tiepolo, ma Borromini, ma Guardi, ma Canova, nomi crediamo non del tutto ignoti, sono ricordati qua e là tre o quattro volte nel volume, per incidenti e come quantità trascurabili.

E per un ultimo esempio, e poi basterà, è estremamente divertente (oh sì, divertente! ce lo possiamo permettere...) vedere con quanta stizza che quasi diventa asprezza, la "*Renaissance de l'Art Français* „ (una bella rivista: anche questo "Dedalo„ se lo può permettere: far la reclame a una consorella francese) commentava nel numero di febbraio il ricupero delle nostre opere d'arte in Austria! Quasi ci accusava di estorsione, di ricatto, di fedifraga violazione del trattato (ci siamo abituati) del trattato di Saint Germain. E in ogni modo metteva bene in chiaro come questi voraci e balcanizzanti imperialisti, che noi siamo, avevano chiesto alla Conferenza della Pace, che scandalizzata aveva negato, la piccolezza di "quatre milliards de francs or„ fra pitture, sculture e altre cosucce varie; e come noi, per compenso alle restituzioni avvenute, abbiamo promesso aiuto all'Austria nella resistenza alle miti e sacrosante rivendicazioni alleate; anzi addirittura "une aide politique„ sempre contro quelle povere vittime dei nostri alleati.

Non ci fa nè caldo nè freddo: ci abbiamo fatto il callo. Tanto che rimaniamo di stucco, per converso, quando in due articoli di Gabriel Rouchès della *Gazette des Beaux Arts* del gennaio e del febbraio troviamo una franca parola di protesta per la tradizione, nata si intende in scritti francesi, secondo la quale a quel povero Annibale Carracci incapace di dipingere nei suoi quadri dei paesaggi, venne in aiuto Paul Brill che glieli dipingeva lui. E si afferma anzi che Annibale come paesaggista è il precursore di Poussin e di Claude Lorrain; e antenato spirituale dei decoratori dell'epoca di Luigi XIII e Luigi XIV; e che "il est en somme, à l'origine des principales tendances qui manifeste la peinture française du XVII siècle: il ne convient pas l'oublier„.

Cose che non sono certo novità, almeno per noi; ma strabilianti a leggerle in un francese. Vero è che il Rouchès dedicatosi da tempo, come ha potuto, a studi di seicento italiano, deve essere nel suo paese un'eccezione: e forse in poco odore di santità presso scrittori come il Mâle e simili. Tra i quali giurerei che un giorno o l'altro, se non ci fosse di mezzo l'affare dei certificati di nascita, verrebbe fuori qualcuno a dimostrare, mettiamo, che quel disgraziato di Raffaello non fu che un plagiario di Poussin...

LUIGI DAMI: Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

I CAPITELLI ROMANICI DI NAZARET.

Nel novembre del 1908 il padre Prospero Viaud, allora guardiano del convento francescano dell'Annunciazione a Nazaret ed ora vicario della Custodia di Terra Santa, facendo degli scavi allo scopo di ristabilire con precisione la forma dell'antica basilica, costruita nel secolo IV sul luogo ove Gabriele portò a Maria il messaggio divino, scoprì questi meravigliosi capitelli, che oggi formano l'orgoglio del piccolo museo del convento. [1]

Essi sono di una pietra giallognolo-chiara, di cui abbondano le colline intorno a Nazaret: dalla grana finissima, compatta. Così tenera, appena cavata, che vi si possono eseguire i più delicati lavori, s'indurisce col tempo all'aria aperta, resiste assai bene alle intemperie, s'imbrunisce e prende riflessi caldi rosso-dorati. Ma, anche tenuto conto di questa speciale proprietà della materia, i nostri capitelli presentano un aspetto assai più fresco di quel che la loro età non permetterebbe sperare.

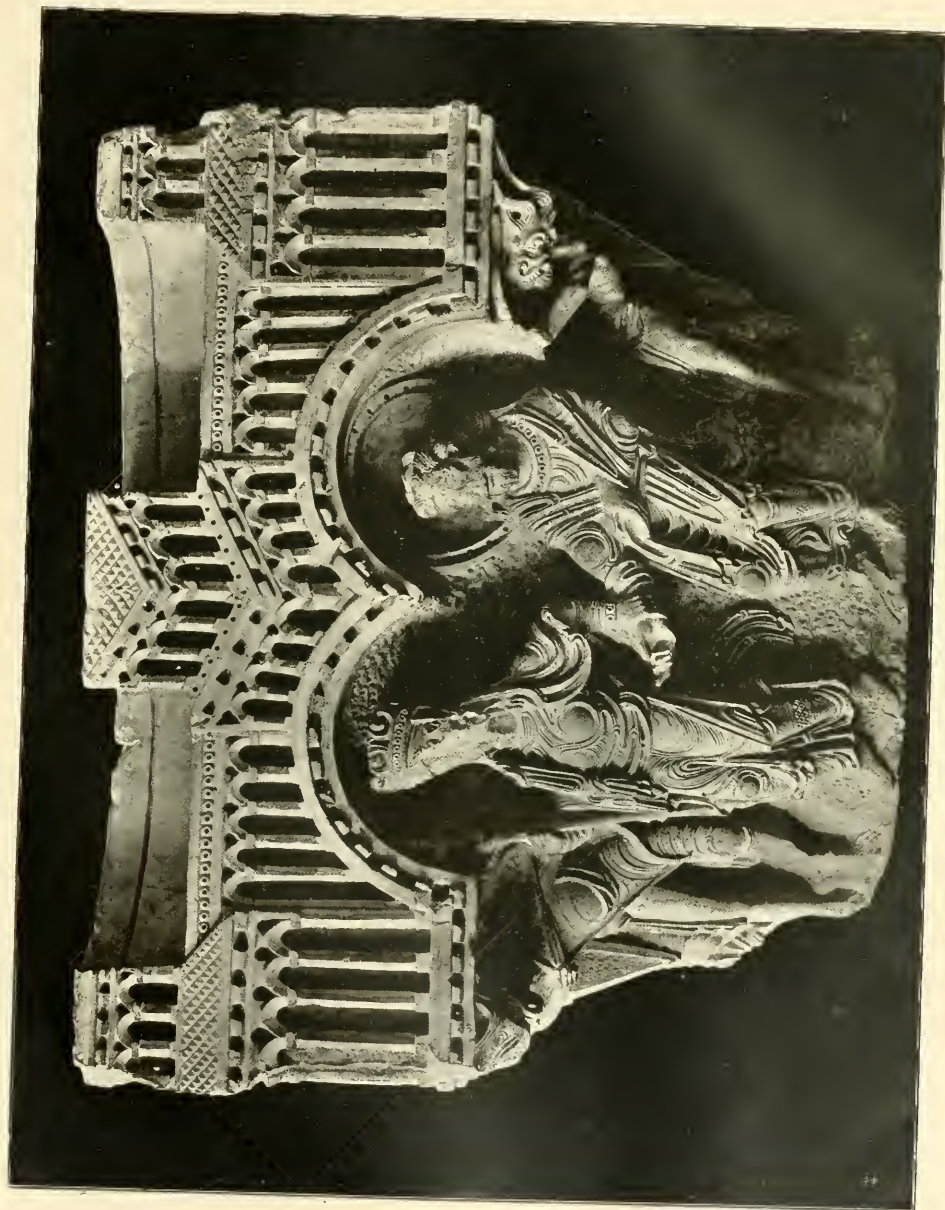
Se non avessero subìto il danno di qualche mutilazione, di qualche sfregio (e forse lo subirono quando furono ritornati alla luce), per la chiarezza della tinta, per la conservazione delle più sottili forme, parrebbero abbandonati dalla mano dello scultore appena da qualche decennio. È che in realtà solo per breve tempo furono al vento e alla pioggia, o forse mai. Il padre Viaud li disseppellì a poca distanza dal fianco settentrionale dell'antica basilica, di sotto da più che due metri di terriccio, su cui, appoggiandosi alla basilica stessa, da circa due secoli è stato elevato un braccio del grande convento. Nel terreno nessuna traccia di edificio cui i capitelli appartenessero; solo qualche indizio di spianamento come a prima preparazione di una costruzione cui siasi poi rinunziato: nel muro perimetrale della basilica, all'esterno, il principio d'uno dei fianchi d'una porta romanica, anch'essa lasciata incompiuta.

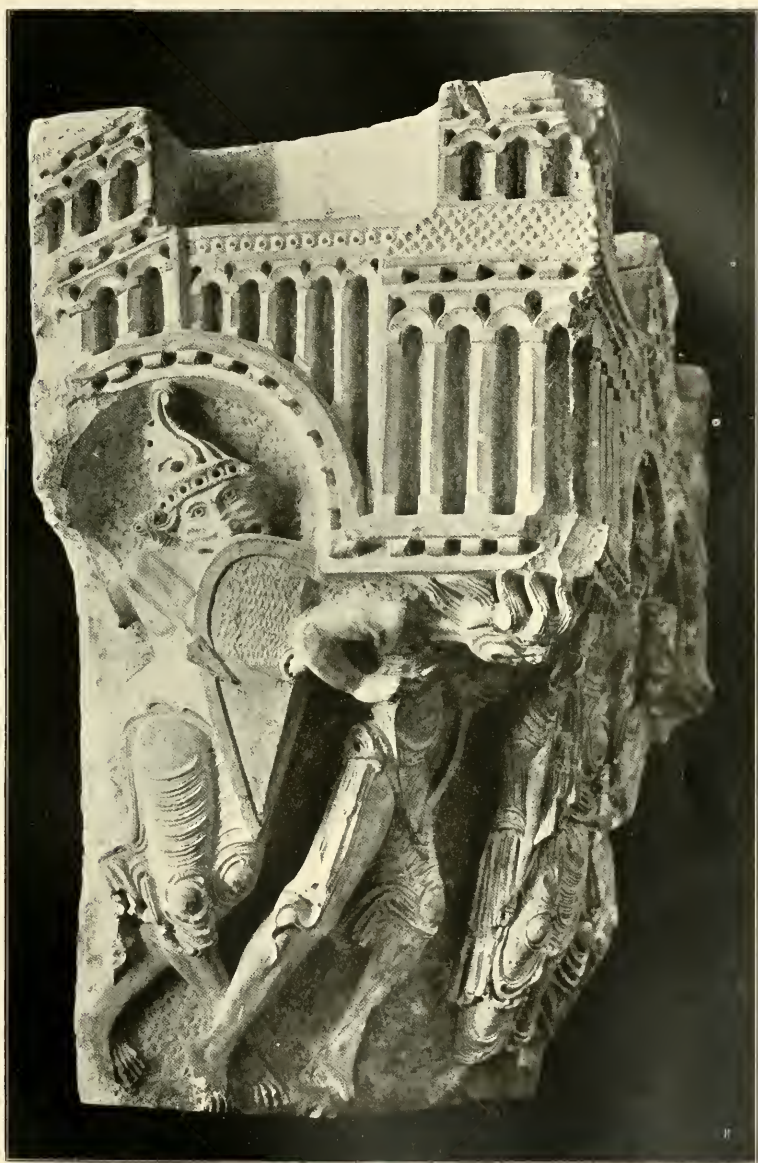
Incompiuta è pure l'opera dei capitelli. Perchè dei cinque, quattro sono uguali per forma (base ottagonale) e per grandezza: il quinto, più grande, è un semicapitello o capitello da semicolonna, che necessariamente richiedeva un suo gemello. Che questo sia andato in rovina, è anche possibile; ma, data la perfetta conservazione degli altri sotto una copertura di terra e di piccoli rottami, che allo scopritore parve quasi messa ad arte, più probabile appare che esso non fosse ancora scolpito, e che gli altri non fossero ancora messi in opera. Sarebbero stati quindi ritrovati nel laboratorio dove il marmorario, fuggendo, li avrebbe abbandonati, dopo averli alla meglio mascherati.

Se si guarda alla fattura delle sculture, e si ripensa alla storia del paese, l'ipotesi diventa anche più probabile. Anche un esame superficiale persuade che i capitelli dovessero essere scolpiti negli ultimi decenni del secolo XII. Ora il 4 luglio 1187

NAZARET, PRIMO CAPITELLO MINORE

a venti chilometri da Nazaret presso la collina di Hattim, Saladino annientava l'esercito del re di Gerusalemme Guido di Lusignano, e rapidissimo si spingeva verso la città santa. La fuga dei cristiani da Nazaret dovette essere precipitosa: quanto non si potè asportare, si dovè nascondere alla meglio. Dopo quest'anno i cristiani possedettero ancora per qualche breve saltuario periodo la città; ma in così misere condizioni di sicurezza che a nuove costruzioni non si potè più pensare; e i bei capitelli dormirono più che settecento anni, nascosti a lato della basilica, devastata, rabberciata più volte e infine abbattuta da Bibars nel 1263, finchè la industre mano del padre Viaud non li risvegliò e li trasse nuovamente alla luce.

Tutti e cinque i capitelli erano destinati ad aderire ad una costruzione. Il capitello, o meglio semicapitello maggiore, era destinato ad aderire ad una parete piana, pog-

NAZARET. CAPITELLO MAGGIORE.

NAZARET. CAPITELLO MAGGIORE.

NAZARET, CAPITELLO MAGGIORE.

NAZARET, PRIMO CAPITELLO MINORE

giando sopra una semicolonna.[2] Gli altri quattro avrebbero forma ottagonale, se due facce non fossero tagliate via per farli aderire alla costruzione.[3] Alle sei facce scolpite fanno seguito, una per lato, due alette lisce (visibili in parte nelle nostre riproduzioni), portate a pulimento, che sono continuazione dei raggi del circolo passanti pel primo e pel settimo vertice dell'ottagono (l'ottavo e le due facce adiacenti cadrebbero nella parte non lavorata), sicchè prolungate verso l'interno s'incontrano nel centro ad angolo retto. Questa disposizione esclude che essi potessero innestarsi ad una superficie piana, in cui le alette sarebbero andate per traverso entro il muro, e i conci di questo sarebbero venuti a coprire parte delle facce scolpite: ed *a fortiori* che fossero destinati ad un angolo interno. Prova invece con sicurezza che essi dovevano ornare un angolo esterno:

NAZARET, PRIMO CAPITELLO MINORE.

le alette portate a pulimento e in qualche punto invase dalla scultura dovevano far parte del paramento esterno del muro. E poichè l'angolo che esse alette formano è retto, retti dovettero essere gli angoli della costruzione cui erano destinati. Per questo il padre Viaud scrisse che " ces chapiteaux étaient donc placés aux angles d'un monument carré ou rectangulaire „ Ma questa non è la sola conclusione possibile, nè forse la più probabile. L'ornamentazione dei capitelli, che strettamente si ricollega a quella dei capitelli del portale occidentale della cattedrale di Chartres, le loro dimensioni (un po' piccole per un edificio a sè) ci fanno pensare più facilmente ad un portale a pianta dentata. Troverebbe così organico collegamento il semicapitello a pianta rettangolare con quelli a pianta ottagonale: il primo avrebbe sormontato la

NAZARET. SECONDO CAPITELLO MINORE.

semicolonna (si ricordi che la sua base è semicircolare) aderente alla facciata; gli altri le colonnine o semicolonnine, ottagonali o rotonde, poggiate sui denti della strombatura.

Le maggiori dimensioni del semicapitello rettangolare, nonchè opporsi, verrebbero a confermare. Frequentissimo infatti in portali romanici (Borgo San Donnino, Cavagnolo, Verona, etc.) il fatto che, pur rimanendo a identica altezza l'imposta degli archi, il capitello dell'arco esterno sia più grande degli altri.

Accennammo già sopra che a pochi passi dal luogo ove furono trovati i capitelli, lo stesso padre Viaud nel muro della chiesa scoprì la parte inferiore del fianco destro d'una porta, la cui costruzione appariva poi abbandonata. Questa porta aveva appunto la strombatura a pianta dentata, e di due

NAZARET. SECONDO CAPITELLO MINORE.

denti ad angolo retto. Sarà puro caso, o non sarà da pensare che appunto a questa porta fossero destinati i capitelli? e che l'uno e l'altro lavoro fossero interrotti per la rovina del regno cristiano dopo il 1187, nè più tardi si trovasse modo di riprenderli, ma solo di chiudere l'apertura che s'era cominciata? La sagoma delle cornici, la qualità dei pochi ornati del fianco di portale non disconvengono affatto allo scorcio del secolo XII, cui ci richiamano le sculture dei capitelli.

Nè fa ostacolo l'argomento della scultura. Per quella parte che si riesce a stabilirne, esse trattano episodi della vita degli apostoli Pietro, Tommaso, Giacomo e Matteo, che giustamente possono pensarsi poco adatti per un portale della basilica dell'Annunciazione: ma l'ostacolo non muta, se anche si pensi ad una cappella. In Nazaret gli

NAZARET, SECONDO CAPITELLO MINORE.

apostoli non hanno speciale ragione di culto: nessuna memoria della loro vita è congiunta a quel luogo. E d'altra parte il portale che, secondo noi, avrebbero dovuto ornare, s'apriva sul fianco della chiesa; era cioè un portale secondario: non ripugna affatto che in esso fossero celebrati atti dei principali discepoli di Cristo.

Le fotografie che pubblichiamo, ci dispensano da descrizioni troppo particolareggiate, che del resto possono leggersi nel libro citato. La parte superiore di ciascun capitello è costituita di un baldacchino di archi a tutto sesto (uno per faccia dei capitelli minori e nei lati del maggiore, due nella fronte di quest'ultimo), sormontati da serie di archetti pure a tutto sesto, che sugli angoli si raddoppiano in modo da formare torricelle a due piani. Giustamente il Viaud li ravvicinava ai baldacchini delle statue

NAZARET, TERZO CAPITELLO MINORE.

che ornano la porta occidentale di Chartres; ma anche più stretta relazione essi hanno coi capitelli del portale stesso: solo esempio ch'io conosca di capitelli sormontati da simile forma di baldacchino.[4] La maniera invece con cui son trattate le figure e il panneggiamento, si distacca nettamente da quella di Chartres, e si avvicina maggiormente a quella degli scultori della cattedrale di Autun o piuttosto di quelli della Maddalena di Vézelay.[5] I corpi di Nazaret, anche se pecchino nelle proporzioni, avendo tibie sempre troppo, e talora esageratamente corte, sono costruiti con più verità e con più solidità che quelli di Autun e di Vézelay; hanno una maggiore libertà e ragionevolezza di atteggiamento. Quando i corpi si liberano dalle vesti (come per esempio nei diavoli arcieri del capitello maggiore), appaion modellati con una larghezza e

NAZARET, TERZO CAPITELLO MINORE.

una sicurezza rara per l'epoca. Le tuniche, di stoffa morbida e sottile, aderiscono alle membra: lisce sulle rotule delle ginocchia (fin esageratamente accentuate), sulla punta delle spalle, sulle mammelle, sulle natiche, insomma su tutte le sporgenze rotondeggianti; pieghettate finemente quando cadano libere o poggino su una superficie piana. I mantelli hanno spesso i lembi estremi sollevati e gonfiati in capricciose volute, mentre cadono sui petti in seni ampi e regolari. Questa maniera di trattare il panneggio ci richiama anch'essa ad Autun e a Vézelay; ma, mentre ad Autun la pieghettatura è così sottile che diventa una filettatura e così poco profonda da parere graffita, qui è più larga e scavata, e raggiunge un chiaroscuro più intenso e suggestivo: e mentre a Vézelay assume una regolarità uniforme che diventa quasi una cifra (apparente sopratutto nel

NAZARET. TERZO CAPITELLO MINORE

modo con cui le pieghe si fan terminare nei lembi inferiori delle vesti), qui ha una libertà di movimento maggiore, una varietà singolare. È per questo che, pur non trovando altri monumenti cui meglio si possano ravvicinare, i capitelli di Nazaret non pare si debbano ricongiungere senz'altro a quella scuola. Il Mâle e il Lasteyrie pensarono [6] che vi si potesse scorgere qualche influenza germanica, spinti, a quel che pare dalla forma delle corone, massime di quelle del capitello quarto. Un elemento troppo infido, se non m'inganno.

Difatto una corona simile a quella della donna del capitello maggiore, si trova sulle teste di Salomone e della regina Saba nel battistero di Parma; una quasi identica a quella del re seduto del terzo capitello minore su una madonna di Alatri: [7] ambedue del secolo XII. Riavvicinamenti, tutti a mio

NAZARET, QUARTO CAPITELLO MINORE

credere, di scarso valore. Tanto è vero che la prima corona indicata trova un riscontro quasi perfetto in uno stucco di arte selgineida del museo di Konia [8] e farebbe pensare ad influssi orientali. La qual cosa, dato il luogo ove le sculture furono eseguite, sarebbe assai più ragionevole; tanto più che non è difficile scoprirne qualche altra traccia.

Si osservi per esempio nel terzo capitello, seconda faccia da destra, lo strano copricapo portato dal giovine. M'inganno, o ha stretta parentela cogli elmi conici turchi e persiani?

E non sarà (piuttosto che un ricordo dell'arte germanica ottoniana) lo stesso elmo, capricciosamente stilizzato, quello che copre le teste dei due mostri che chiudono dai due lati la scena del capitello maggiore?

NAZARET, QUARTO CAPITELLO MINORE.

Si osservi la maggior parte delle facce, massime quelle barbute. Lunghe, strette, quasi triangolari, con nasi grandi, prominenti. Non sarà anche qui un influsso dell'aspetto dei Semiti, dei Turanici con cui gli artisti erano quotidianamente a contatto? Artisti francesi quasi certo, e che appunto perchè artisti han portato nell'opera loro elementi nuovi, che il nuovo ambiente suggeriva.

E dico pensatamente: artisti, perchè penso che i cinque capitelli non siano della stessa mano.

Il terzo per esempio si distacca da tutti gli altri. V'è una minore perizia nel costruire i corpi (si guardi dove sono le ginocchia delle due figure del secondo scomparto a sinistra), una minore ricercatezza nel panneggiamento; ma per contro una gran libertà e sicurezza di atteggiamenti, e

talvolta una più che mediocre finezza. La testa del giovane, affettuosamente piegata verso il re nell'ultimo scomparto di sinistra, non fa già presentire la grande scultura gotica del secolo decimoterzo?

PIETRO EGIDI.

(1) Al p. Viaud e al rmo. p. Diotallevi, custode di Terra Santa dobbiamo le belle fotografie che pubblichiamo. Porgiamo loro le grazie più vive e di questa e delle molte altre cortesie di cui la Custodia ci fu larga durante la visita della Palestina. Il p. Viaud nel suo eccellente ma pochissimo conosciuto libro: *Nazareth et ses deux églises de l'Annonciation et de S. Joseph d'après les fouilles recéntes*, Paris, Picard, 1910, pp. 55-57; 149 178, riprodusse i capitelli; ma le riproduzioni sono molto ridotte e meno che mediocri; quindi quasi inutili per lo studioso. Utilissima invece l'illustrazione, specialmente iconografica, che ne fecero e lui e il conte R. Lasteyrie nelle pagine qui sopra citate.

(2) Esso ha infatti la base quasi perfettamente semicircolare (diam. 0.16) mentre la parte superiore è un rettangolo di m. 0.76 per 0.36; è alto m. 0.65 e la faccia posteriore è lasciata semigrezza

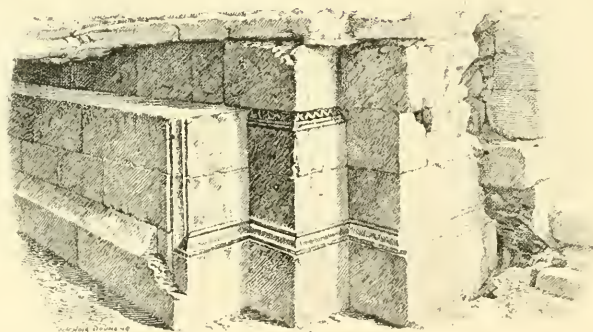
(3) Sono alti m. 0.42; i circoli che circoscrivessero gli ottagoni superiore ed inferiore, avrebbero rispettivamente i raggi di m. 0.46 e 0.27.

(4) VITRY et BRIÈRE, *Documents de la sculpture franc. du M. A.*, Paris s. d. pl. XXXI, 1.

(5) Ivi, pl. XI, pl. XIII.

(6) In VIAUD op. cit., p. 171.

(7) VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, 384.

(8) MIGEON, *Manuel de l'art musulman*, II, Paris 1907; 78.

NAZARET, BASILICA DELL'ANNUNCIAZIONE - FIANCO DI PORTALE ROMANICO NEL LATO SETTENTRIONALE
Dal Viaud, pag. 53).

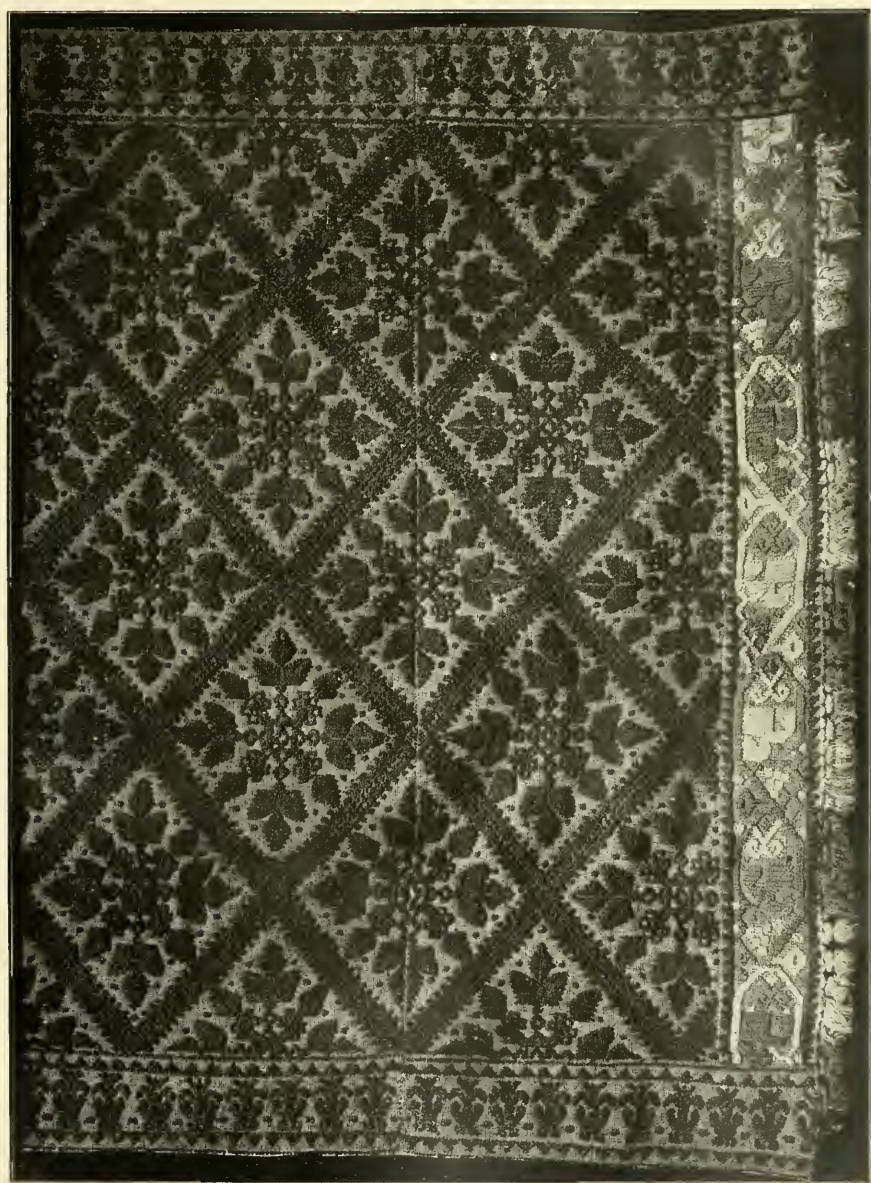
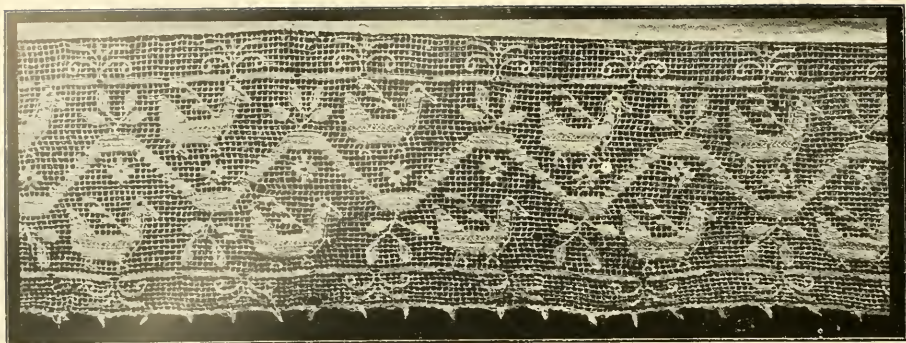
PIZZO SU FONDO RUGGINE (Oristano, Collezione Pischedda).

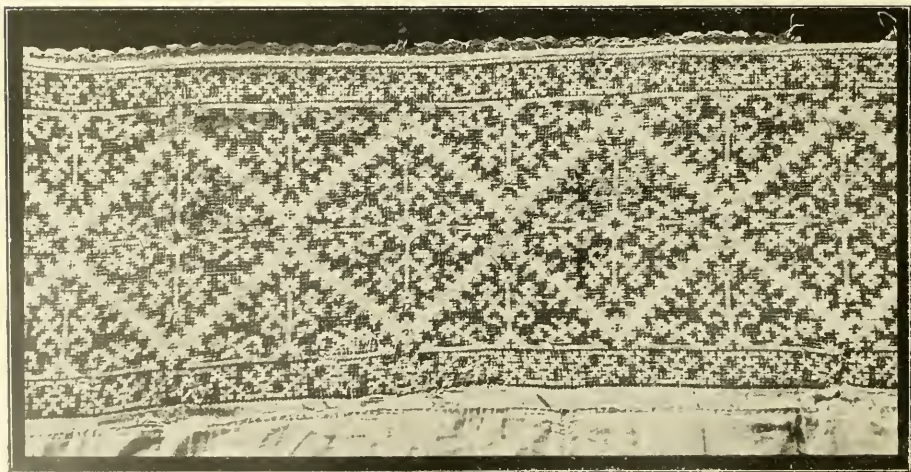
ARTE RUSTICA SARDA - II. TAPPETI E TRINE.

Con i tappeti e le ampie coperte, con i pizzi ed i minuscoli merletti, che di tutte le curiosità etnografiche dell'isola sono la parte più ricca, più varia e più interessante, entra in campo la femminilità.

La donna sarda dai gesti composti e dallo sguardo penetrante, la sposa dai costumi austeri e dagli affetti eroici, la madre mite e carezzevole che ubbidisce alle leggi morali più rigide, si rispecchiano in tutta una fioritura di colori e di motivi pieni d'intima poesia, in tutta una sequela di armonie etiche dalle quali traspare la virtù cosciente di un quieto vivere circoscritto nel piccolo spazio assegnato dal destino alla donna. Quel semplicismo psicologico e quell'uniformità mentale che già notammo rispecchiato in qualche ramo della produzione maschile, descrive anche qui il suo movimento ritmico e schematico; ma con un risultato estetico di più raffinata e suggestiva espressione come soltanto l'innata civetteria femminile sa raggiungere.

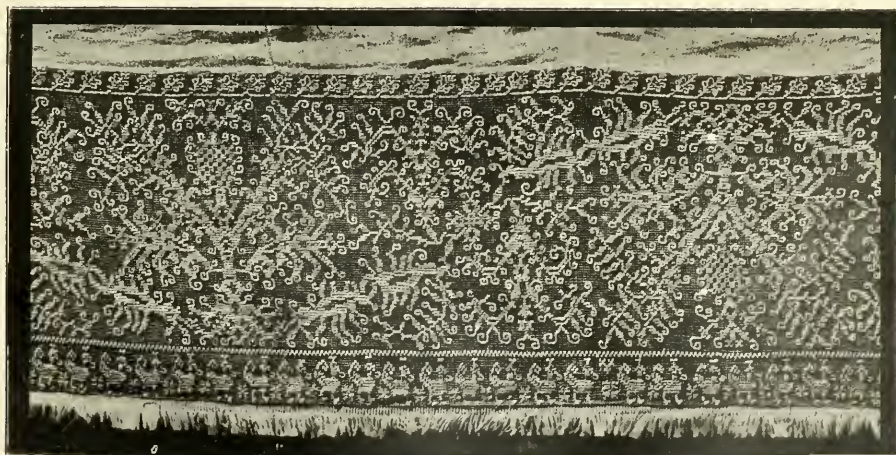
Le interminabili sere del nord hanno certamente avuto una grande influenza sullo sviluppo dell'arte popolare: poichè l'uomo, sacrificato tra le mura di una casa, doveva vincere l'ozio ricreando lo spirito. La donna sarda non ostante abiti in un paese pieno di luce e di sole sembra che conduca la sua esistenza in una specie di nebbia continua. Da ciò si giustifica una così ricca e vasta produzione. Ma oggi, purtroppo, anche questa produzione va affievolendosi. E lo si spiega da un lato con la fiacchezza e con l'assopimento parziale delle nostre facoltà intellettuali, dall'altro con i continui e lenti sconvolgimenti etnografici causati da infil-

TAPPETO DI MORGONGIORI (PARTICOLARE).
(Collezione Manconi).

COPERTA DI ITTIRI (PARTICOLARE)

PIZZO DEL CAPO DI SOTTO (Oristano. Collezione Pischedda).

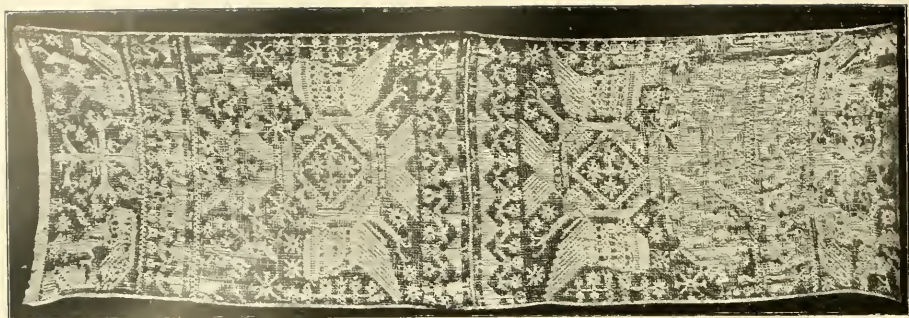
trazioni industriali non sempre ligie a quelle forze vergini, innate e fattive, che sono la parte sostanziale di un dato fenomeno produttivo. Infatti i motivi decorativi di tale arte anzichè ripetersi nella loro solida semplicità o moltiplicarsi con compostezza leggiadra, nella loro espressione sincera, vanno semplificandosi; lo svolgimento ritmico degli schemi stilistici si cristallizza; le tinte delle lane che la donna amava ottenere da sè stessa mediante ingredienti naturali, sono sostituite dalle combinazioni chimiche dell'industria; e gli spessi tessuti vanno assottigliandosi per il troppo costo

MERLETTO SU FONDO RUGGINE (Oristano, Collezione Pischedda)

RICAMI A DUE COLORI (Oristano. Collezione Pischedda).

delle materie prime. Nè l'unica scuola che esiste in tutta la Sardegna, quella di Macomer — istituita pochi anni or sono — sarà sufficiente a mantenere vitali così nobili prodotti regionali avviati verso la decadenza.

Non vi è località in Sardegna, o suddivisione di provincia, che, attraverso il meccanismo della quieta vita paesana non abbia immaginato con maestria la cadenza ingenua di un tenue motivo o composto armoniosamente una semplificazione di immagini sulla breve superficie di un tessuto. Non vi è borgata ove non sia stato svolto, con ru-

MERLETTO SU FONDO RUGGINE (Oristano. Collezione Pischedda).

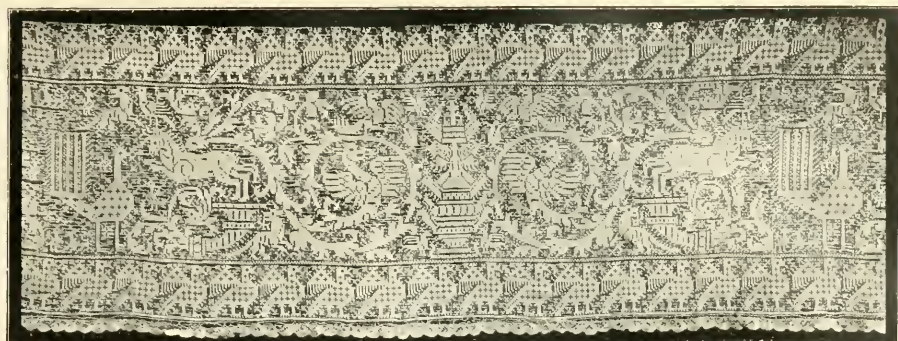
COPRICASSA (PARTICOLARE) - (Oristano, Collezione Manconi).

COPRICASSA · CAPO DI SOPRA (Collezione Manconi).

PIZZO A MOTIVI ARALDICI (Oristano. Collezione Pischedda).

vida ma suggestiva tavolozza, uno schema decorativo di sagace espressione stilistica, nè vi è città la quale non abbia dato col giusto senso di una tonalità virile, uno spiccato carattere locale ad un tappeto, ad una bisaccia o ad un ricamo.

Con il ricco materiale che abbiamo sott'occhio, possiamo facilmente constatare che dal Goceano al Sarrabus, dall'Anglona al Sarcidano, da Ittiri a Santa Giusta, da Dorgali a Morgongiori la disposizione simmetrica delle varie colorazioni e le intelaiature delle singole composizioni possono suddividersi in tante piccole scuole locali e tradizionali, pure essendosi sviluppata, ognuna di esse, su di un unico asse ereditario, pur costituendo, nel loro insieme, un'unica famiglia.

Non dobbiamo sospettare, nei tessuti e nei ricami sardi, un'origine esotica o vederli raggiungere la loro perfezione attraverso influssi orientali, come vuole la moda che fa derivare dall'oriente tutto ciò che sa di colore: nè, d'altra parte, saremo noi a tagliare quei fili invisibili che legano tutta quanta l'arte a un unico tronco universale. La profonda diversità tra un tappeto sardo ed uno orientale — diversità più etica che etnografica — sta in questo: che nel colore di un tappeto asiatico non potete cercare che una gioia sensuale; mentre in quello italiano, per quanto anch'esso ricco e armonioso di colore, voi trovate oltre che il godimento visivo, anche una certa serenità spirituale.

I tappeti della Persia o della bassa Europa, come pure quelli del nord-Africa dagli schemi geometrizzati e ricchi di ori, sono indubbiamente più suggestivi, più ricchi di sensazioni cromatiche, più varii nel disegno e più perfetti nella tecnica; ma rivaleggiano con la produzione sarda negli accostamenti strani delle macchie di colore e nella perfetta euritmia della composizione. E la cadenza dei motivi approssimativi che si riscontra nella produzione orientale, nei nostri è più ingenua e l'insieme del quadro più simmetrico e più organico: ciò che dà al tappeto sardo il carattere di un austero mosaico.

PIZZO A MOTIVI CLASSICI (Oristano. Collezione Pischedda).

* * *

Le variazioni stilistiche delle diverse produzioni locali sono, nei tappeti, più facilmente rintracciabili che non lo siano nelle decorazioni bizzarre dei numerosi utensili da caccia e da lavoro, intagliati o scolpiti. Ma valutati col giusto rapporto delle tonalità fondamentali e con la caratterizzazione classica di certi motivi comuni a molte parti della Sardegna, vediamo che la linea di svolgimento ed il loro schema di sviluppo è, press'a poco, uguale in tutta la produzione.

Abbiamo parlato dello schema: perchè quasi tutti i tappeti sono suddivisi da un grande scomparto geometrico rettangolare, che partendo dal centro occupa gran parte della superficie; di una duplice e larga fascia situata nelle estremità; e da due lievi fregi che girano nei lati maggiori del rettangolo. Schema logico se si tien presente che la loro funzione non è quella di fare da tappeto nel senso generico della parola, ma di coprire un cassone: e questo spiega tanto l'ampio scomparto centrale, disposto in modo ch'esso possa distendersi orizzontalmente sul coperchio, quanto le due larghe zone che a loro volta devono scendere a mo' di fascia sui fianchi del cassone stesso.

Le varianti che distinguono il luogo d'origine del copricassa — varianti più formali che sostanziali — sono più evidenti nello scomparto centrale che nei fregi laterali. Un tappeto d'Isili, per esempio, si distingue da uno dei Morgongiori o da un altro di Santa Giusta, non soltanto dall'intonazione generale, molto diversa tra di loro; ma anche dal disegno che riempie lo scomparto centrale. Nel primo il motivo decorativo principale, quasi sempre basato su tre toni, il bianco, il giallo ed il marrone, è ottenuto con tanti fiorellini geometrici accostati gli uni agli altri, oppure mediante diversi allineamenti di uccelli immaginarii. In quelli di Morgongiori, al contrario, il cromatismo è molto più ricco e la decorazione, più varia e più complessa, è ottenuta con fogliami misti a numerose

TOVAGLIETTA DI SANTA GIUSTA (PARTICOLARE).
(Campidano di Oristano).

PARTICOLARE DI UNA TOVA-
GLIETTA DI SANTA GIUSTA
CAMPITANO DI ORISTANO

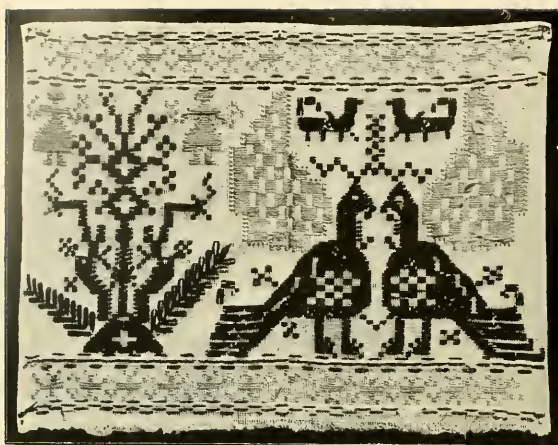
TAPPETO DI SANTA GIUSTA (PARTICOLARE).
(Sassari, Collezione Clemente)

MOTIVI TOLTI DA TAPPETI ANTICHI.
(Scuola di Macomer).

figure simboliche o con tralci stilizzati. Il rosso vivo, un marrone ruggine molto cupo, in maggior quantità il nero con qualche riempitivo di turchino o di giallo, sono i colori fondamentali che costituiscono la gamma di questi ultimi tappeti. In mezzo poi a così euritmici contrasti di toni, alcuni tocchi d'oro brillano come tante fiammelle su di uno sfondo cupo.

Ma nella gerarchia coloristica, i tappeti che occupano il primo posto sono quelli che secondo la classificazione comune vengono denominati di Santa Giusta.

Nella disposizione dell'intelaiatura schematica e decorativa assomigliano su per giù agli altri: il loro colorito però è più ricco e più vivace, il disegno più minuto e i motivi sono delineati con maggior cura. Così può dirsi di alcune graziose tovaglie derivanti dalla medesima località. Anche qui predomina il senso caricaturale e fantastico, anche qui gli arabeschi sono disegnati con squisito garbo e con contorno deciso: e le diverse tonalità, cui fanno complemento alcuni lievi tocchi di oro e d'argento, sono distribuite con sapiente euritmia. Questi piccoli drappi sono anzi tra le cose più raffinate di quante ne abbia prodotto la genialità sarda: e fanno pensare a quale ricchezza di suppellettile decorativa dovesse assurgere l'antica cattedrale di Santa Giusta se tutti gli accessorii occorrenti al culto erano eseguiti con così saldo equilibrio e con così seducente maestria.

Se dal Capo di Sotto risaliamo verso la parte alta della Sardegna — nel sassarese — un altro genere di produzione, non meno interessante della precedente, ma che attira subito l'attenzione, offrendo anche larga messe di motivi decorativi, sono le ampie coperte da letto che formano l'orgoglio di molte famiglie isolane. Non prendono, crediamo, un nome da qualche località o borgata, non ostante ce ne siano mol-

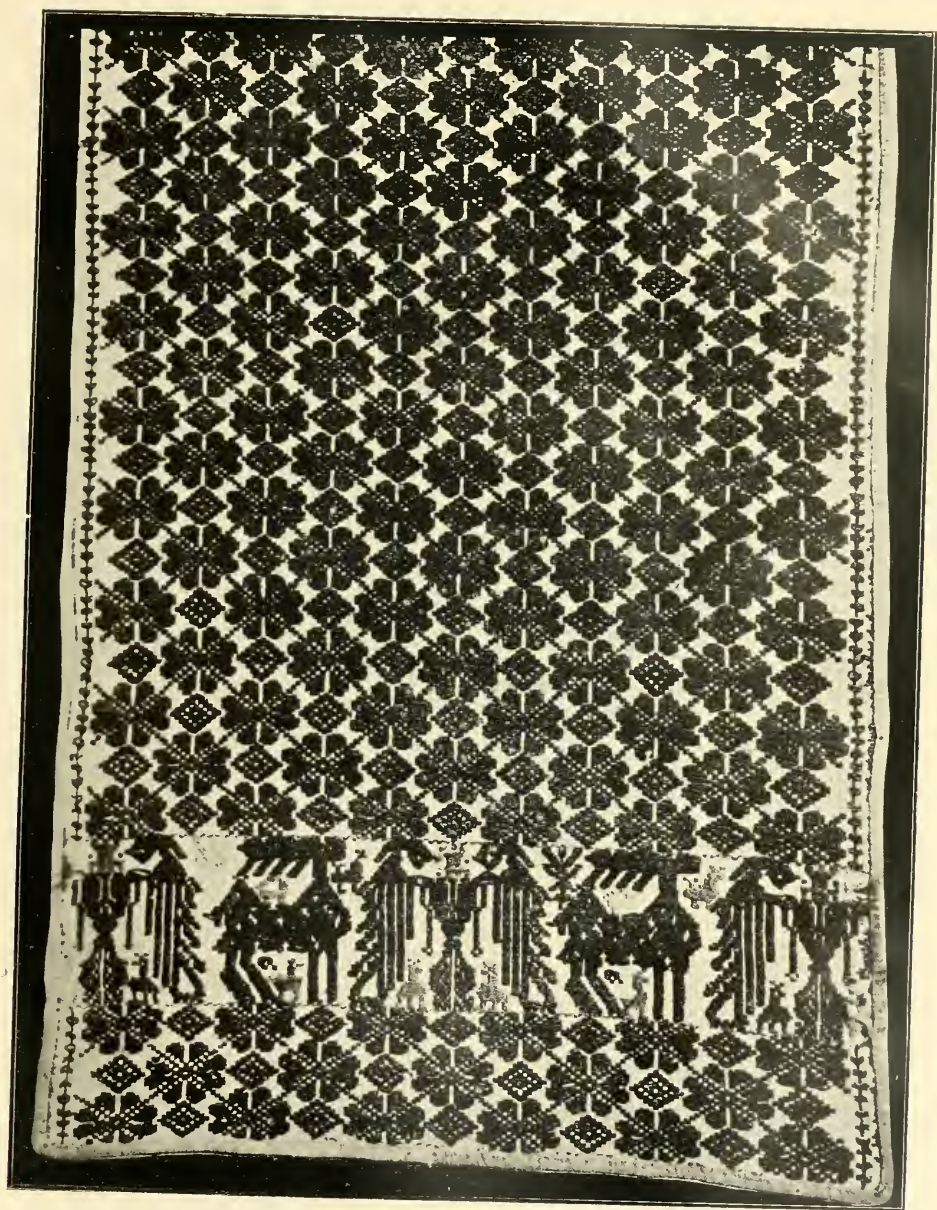
RICAMO DI COLOR RUGGINE SU FONDO GRIGIO.
(Urzulei, Chiesa parrocchiale).

tissime, in provincia di Sassari, e di bellissime.

La loro tecnica è diversa da quella dei tappeti, come diverse sono le tonalità e lo stile. In alcune ricompaiono gli uccelli e la vegetazione stilizzata e qualche elemento decorativo commune ai copricassa: altre hanno gli scomparti geometrici nei cui spazi sono inseriti dei rosoni a piccole foglie frastagliate; in altre ancora si vedono degli arabeschi misti ad emblemi araldici. Ma in generale la preordinata intenzione decorativa di queste coperte è di imitare, sia pure con risultato approssimativo, i larghi fiorami degli antichi damaschi.

Il loro cromatismo è mantenuto quasi costante in tutta la produzione. Su di un tono giallastro, che fa da tinta fondamentale, vi sono disegnati larghi arabeschi di un bel color marrone, reso ancor più visibile dal loro rilievo di un certo spessore. L'intonazione dei piccoli fregi che chiudono da tutti e quattro i lati la composizione centrale, è invece basata su tre colori, il rosso, il bleu e il verde. Le medesime tonalità e su per giù le stesse ornamentazioni le vediamo anche in alcuni tappeti i quali, stilisticamente, assomigliano alle coperte del Capo di Sopra.

Da tutta questa fantasmagoria coloristica che con i vari costumi sono quanto di più profondamente significativo sia rimasto nella singolarissima Isola, si può dedurne che la magnifica razza sarda non senta che il colore. Come quegli antichi popoli che non concepivano nulla se non attraverso gli strati coloristici di cui è ricca la natura, così il sardo ama circondare sè stesso

COPERTA DEL CAPO DI SOPRA (Proprietà Tiras-Mocci).

COPRICASSA DEL CAPO DI SOTTO (Collezione Manconi).

BISACCIA DEL CAPO DI SOTTO
(Oristano, Collezione Pischedda).

COPRICASSA (Oristano. Collezione Manconi).

e la propria casa di alcune vibranti note di colore che sono come tanti sprazzi di luce vivida sulla grigia atmosfera della vuota dimora. E queste note di colore e questi sprazzi di luce buttati là su di un povero giaciglio o su di umile cassone nuziale, unico accessorio decorativo della nuda abitazione, assumevano ai nostri occhi l'aspetto di una apparizione.

Un'apparizione in mezzo allo squallore di un misero abituro dove la gioia ed il sorriso sembravano esulati per sempre.

*
* *

Un altro degli elementi decorativi casalinghi di cui è ricca la produzione femminile, non meno importante dei precedenti, come oggetto di studio, è la trina: ancora oggi in grande uso. Non c'è sedia di una casa benestante su cui non sia adagiato un originale "*filet*„ antico, nè un tavolino da salotto sul quale non sia disteso un "*burato*„ di recente fattura. La stessa cosa si

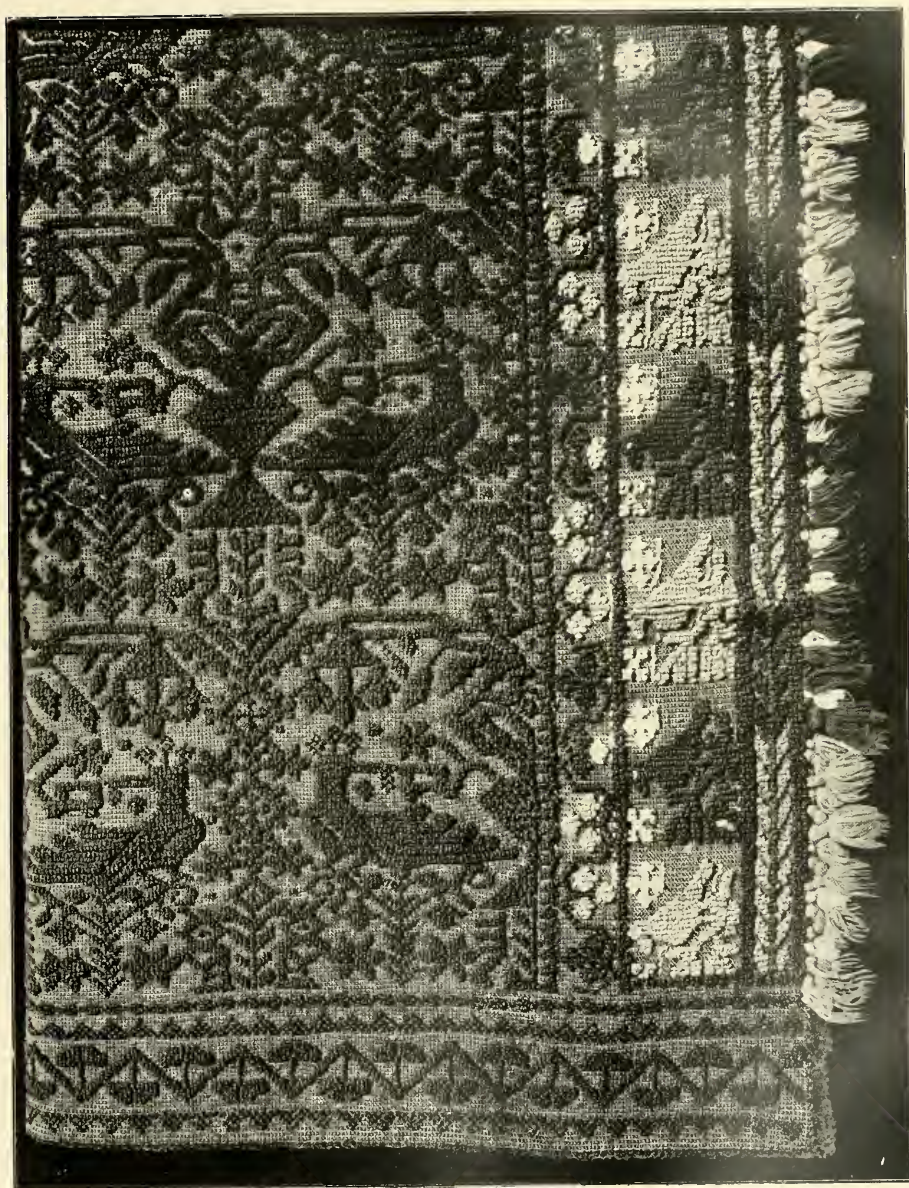
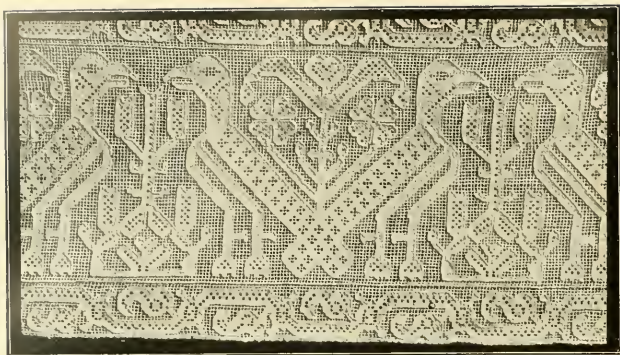
COPRICASSA (Oristano, Collezione Manconi).

TAPPETO D'ISILI (Oristano, Collezione Pischedda).

potrebbe ripetere per le abitazioni più modeste; infatti, non vi è talamo che non faccia pompa di uno stupendo "*ingirialettu*", — vale a dire di un largo fregio ricamato che dal baldacchino scende e gira tutt'intorno al letto.

I collezionisti, gli accaparratori e le raccoglitrici dilettanti, hanno saccheggiato molta produzione; e la ricchezza sarebbe assai maggiore se le signore — del continente, in massima parte — non avessero asportato dalle umili case degli artigiani quanto di buono e di antico vi era fino a pochi anni fa. Queste ultime anzi, se appena appena sono dal caso trasferite in Sardegna coi rispettivi mariti, per lo più professori, diventano subito specialiste nel fare man bassa su quanto trovano. E con i loro modi insinuanti e con la loro grazia, arrivano dove di rado arriva il collezionista amatore o l'antiquario di mestiere.

Capitati presso un intelligente raccogli-

COPERTA DA LETTO (Ittiri, Proprietà Contini).

COPERTA DA LETTO (Ittiri. Proprietà De-Logo).

"BURATO,, ANTICO - SULCIS.

tore di Oristano (1), vero amatore d'arte a cui molto si deve se una grande quantità di oggetti preziosi non sono andati ad impinguare i musei stranieri o le case borghesi della Penisola, abbiamo avuto la gioia di continuar ad esaminare, per ore e giornate intere, una raccolta di merletti che sono quanto di più bello e di più originale abbia dato la Sardegna in parecchi secoli di attività.

Voler riunire però in un sol gruppo tutto ciò che l'ago femminile ha prodotto di multiforme e di vario nel campo della trina, significherebbe mettere in un sol fascio troppi elementi disparati di attività muliebre; perciò prima ancora che ai pizzi bisogna accennare a quelle tele sfilate ed a quei tessuti ricamati, così distinti e signorili, che costituiscono una specie di passaggio o di accordo cromatico tra il tappeto copricassa ed il merletto.

Ve ne sono di diverse forme eseguite con differenti tecniche, tinteggiati a colori diversi; e la produzione va dalla piccola tovaglia al cuscino, dall'asciugamani al coprimobile. Anticamente, ricami così singolari, venivano persino applicati alla benda che copre gli occhi del minuscolo somaro destinato a trascinare la sua esistenza in una notte perenne girando da mattina a sera intorno ad una màcina-grano. Uno di questi piccoli riquadri di tela sfilata, interessantissima perchè molto antica e molto rara, esiste appunto nella collezione Pischedda.

Altri poi hanno anche un interesse archeologico. In un frammento di ricamo proveniente da Aritzo, e che attualmente fa parte della modesta collezione annessa alla scuola di Macomer, è ricamato un motivo tolto dalle antiche monete sarde: " *sa mustra de su sisino* ", come lo chiamano in dialetto.

Ma l'intreccio più comune ai vari motivi decorativi, di cui sono ricchi questi singolari ricami, è sempre di struttura geometrica; come geometrizzate sono anche le rozze figure intercalate tra gli scomparti

MOTIVO ORNAMENTALE SU FONDO COLOR RUGGINE - MARMILLA.

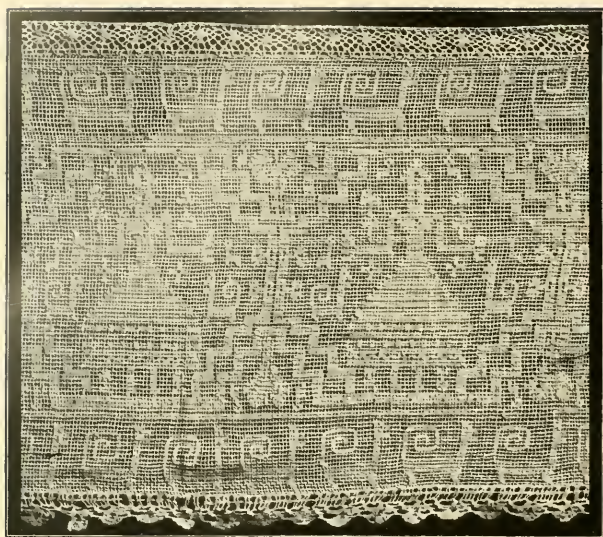
delle ornamentazioni: evidente conseguenza tecnica, poichè simili ricami sono costantemente eseguiti a punto di croce. I colori che danno la tonalità a tutte le tenui composizioni applicate sul bianco naturale della tela, sono il turchino e il color ruggine; spesso l'uno e l'altro si alternano su di un medesimo motivo.

*
* *

L'attività della donna sarda nel campo del ricamo è, ancor oggi, molto viva, specie nel bosano: non ostante che le scuole dei paesi della Barbagia, del nuorese, della Marmilla ed altre ancora, siano del tutto scomparse.

Il facile scambiarsi dei modelli, il continuo rimpasto dei motivi fatti e rifatti su vecchi schemi, hanno portato ad una generale e pressochè completa assimilazione delle forme tipiche originarie tanto che allo storico riesce oramai difficile catalogarne le fonti ed ancor più complicata riesce la classificazione delle diverse epoche e delle varie scuole che quei tipi idearono. Di modo che vi imbattete spesso in un motivo che credete bosano, perchè ripetuto su centinaia di pizzi provenienti da Bosa, ma viceversa ha un'origine barbaricina; oppure in un disegno che sospettate del Logoduro, ma che in realtà è stato eseguito, con qualche variante, a Dorgali.

Ma se è difficile rintracciare le singole fonti di ognuno dei motivi che hanno caratterizzato una data scuola, non è così invece quando si tratta di ricercare lo stile informatore che a tutta la produzione sarda ha saputo dare un'unica fisionomia. Il quale stile, rimasto quasi intatto attraverso i secoli come i canoni di una ricetta formalistica, ha raggiunto, anche nei ricami, una espressione quasi assoluta.

Sono da notarsi però, nei lavori femminili isolani, evidenti punti di contatto con la produzione di altre regioni della Penisola: poichè lo stesso sistema infantile di fare le case più piccole delle persone, gli uccelli più grandi dei cavalli e la vegeta-

PARTICOLARE DI UN INGIRIALETTU (LÀCONI).

zione sproporzionata rispetto agli animali, lo si vede anche in Sardegna variamente ripetuto e stilizzato con un medesimo gusto arcaico. Ma ciò non toglie nulla all'unità stilistica delle manifestazioni isolane. Infatti le molteplici composizioni non si staccano mai da quella mitologia domestica — così vivamente impressa nella mente delle abili ricamatrici — che è poi la mitologia riflessa nei fregi dei varii tappeti. Le figure dagli abbigliamenti uniformi e dalla mimica costante, messe le une accanto alle altre con gravità processionale, i cavalli recanti sul dorso lo sposo e la sposa, gli uccelli e le aquile stilizzate, gli angioli saltellanti, i mostri alati e le regine bizantineggianti e dai contorni rigidi, sono altrettanti riempitivi che, mirabilmente congiunti con altri elementi decorativi presi dal vero e semplificati, danno un unico ritmo stilistico a tutta quanta la produzione. Come si vede la continua iterazione dei medesimi motivi, è meccanica ed ideale nello stesso tempo.

Alcune teorie di figure — disposte di fronte o di profilo poco importa — sembrano tagliate prima con la forbice, poi disposte negli spazii che intercedono tra le suddivisioni lineari, indi riempite con macchie di colore; oppure ricamate in modo che la trama del merletto ne faccia spiccare il rigido contorno. E la loro semplice e ritmica solennità fa suggerire quelle composizioni con cui gli antichissimi artefici primitivi solevano rappresentare le processioni trionfali.

In mezzo però a tutte queste semplici favole descritte con l'ago, grandeggiano quelle composizioni — veri squarci di decorazione

BURATO ANTICO (Oristano. Collezione Pischedda).

cinquecentesca — nelle quali il corallo stilizzato e la vegetazione piegata e modulata ritmicamente, cedono il posto al liocorno mitologico, ai grifoni alati, alle cornucopie ed agli svolazzi calligrafici. Ma anche qui il carattere sardo è evidente; poichè in mezzo a tutti questi arabeschi paganeggianti, compaiono, in lunghe teorie, gli strani uccelli che sono una delle tante caratteristiche del folklore sardo.

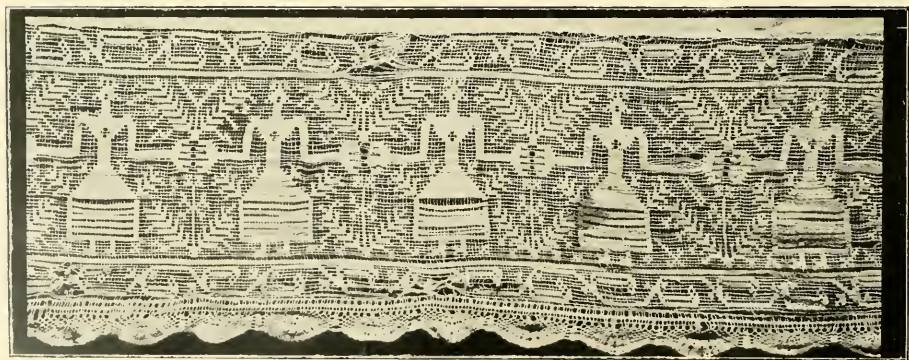
È sempre lo spirito di razza, che aleggia in tutta la produzione isolana. Ma oggi questo spirito lo intravediamo appena come un vago ricordo. L'euritmia del disegno, quale era intesa dalle vecchie scuole, va man mano esaurendosi in due o tre di quei

temi facili e comuni, che da soli non possono dare, alla moderna produzione, quella salda unità di stile che si ammira negli antichi esemplari. E, d'altra parte, i nuovi modelli importati dal continente hanno introdotto nell'Isola un mediocrissimo verismo floreale il quale, malamente applicato com'è, circoscrive le belle astrazioni di sapore locale in un ibridismo manieristico che a sua volta trasforma i valori etnografici in un semplice e paziente giuoco di fili.

Ma l'attività instancabile di questo magnifico popolo — attività che i mezzi meccanici non hanno ancora completamente abbrutiti o sconvolti — rimane pur sempre mirabile e pressochè unica in tutta Europa: non ostante che il malaccorto modernismo, accennato di sopra, abbia portato alle limpide forme consacrate dai secoli una deplorevole svalutazione. In poche città, veramente, vi è dato di incontrare, come nella ridente Bosa, un così vivo, appassionato lavorìo d'aghi ed una così suggestiva serenità di vita, ove la madre, intenta sul telaio a ricostruire un motivo canta una nenia al fanciullo che s'addormenta, e la zitella languida e casta, mentre versa la sua anima nelle forme comprensive di un elegante ricamo, torna con la mente ai quieti giorni della sfiorita giovinezza.

GIULIO U. ARATA

(1) Il collezionista a cui facciamo cenno, è l'avvocato Efisio Pischedda, il quale oltre ad una magnifica raccolta di merletti, tappeti e gioielli sardi, ha saputo anche mettere insieme una delle più ricche collezioni di monete, stoviglie, armi ed altra suppellettile proveniente dagli scavi di Tharros e dalle stazioni lacustri dell'oristanese.

La collezione degli sfilati e dagli altri oggetti di carattere locale è abbastanza nota, essendo stata in parte esposta alla mostra etnografica di Roma.

INGIRIALETTI (Oristano, Collezione Pischedda).

FRANCESCO BACHIACCA E I SUOI ARAZZI.

Nella galleria degli Uffizi, alla parete del primo corridoio, sono stati appesi di recente alcuni panni d'arazzo del Bachiacca. Le loro zone di color vivido e festoso e il brulichio delle figurette atticciate fanno riscontro alla variata fertilità del soffitto a grottesche, e con la loro gaiezza interrompono la monotonia dell'allungata prospettiva, alla quale le statue sembrano comunicare la freddezza dei loro gesti solenni.

Francesco, figliuolo di Ubertino di Bartolommeo Verdi orefice, detto il Bachiacca, fu tra quelli artisti minori ai quali, tuttavia, il gusto estetico e il senso critico del Cinquecento riconobbero notevoli meriti; forse per la generosità che veniva a quel secolo felice dall'aver dovizia anche di maestri grandissimi. Furono coteste stelle di seconda e magari di terza grandezza che attorno agli astri maggiori, rifrangendo la luce di essi con le sfaccettature di brevi ma risentiti accenti personali, crearono, specie nelle arti minori, il totale diffuso chiarore di quel che si dice lo " stile „ dell'epoca.

Quale " pittore di figure „, il Bachiacca non fu molto originale; anzi, tolse molto a prestito dagli artisti coi quali bazzicò, le cui opere gli accadde di vedere con più frequenza o che maggiormente lo invaghirono. Prese ora da questo ora da quello, talvolta non pure la maniera, ma, pari pari, le figure. È cotesta specie di delibazione vogliosa e incostante — la quale ha anch'essa, peraltro, un suo special merito di sensibilità — che più volte ha indotto alcuni scrittori d'arte, a prendere abbaglio circa l' esser vero di alcune opere del Bachiacca con l'attribuirle ora all'uno ed ora all'altro dei maggiori maestri suoi contemporanei (1).

Pure, le capacità mimetiche del Bachiacca, cotesto suo scimmiottеggiare talentoso e alla grande mettevan capo ad una nota assai caratteristica, ad una fisionomia che ad osservarla bene non può essere confusa con alcun'altra.

Un colorito schietto e trasparente per toni quasi interi, solo sfumati delicatamente nelle pieghe e nelle ombre; la naturalezza delle composizioni in aggruppamenti che hanno una loro evidente ragione d'essere; la fresca immediatezza, fuor di ogni convenzionalità o manierismo, nel cogliere il paesaggio e, sopratutto, l'arguzia e la spontaneità vernacola con cui le figure sono atteggiate e si esprimono; tali i tratti della personalità, non profonda, ma vivacissima, di questo artista minore.

Il Bachiacca — inoltre — pone una spregiudicatezza e quasi un allegro cinismo plebeo nell'interpretare i suoi personaggi, non esclusi quelli sacri, togliendo a questi ogni maschera e ogni paludamento di ammanierato pietismo, spesso ritraendoli dal vero, nella folla popolana framezzo alla quale egli vive.

Per convincersi di questo accento vernacolo e schiettamente naturalistico baste-

BACHIACCA STORIE DI SANT'ACASIO - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI *(fot. Brogi)*.

rebbe dare un'occhiata alla *Madonna col Figlio e S. Giovannino* già nella raccolta Doetsch (il ciuffaccio monellesco del piccolo Precursore il sorriso quasi beffardo col quale legge nella cartiglia profetica, il piglio sbarazzino del bambino Gesù nel benedirlo, il profilo arguto, col sorriso a fior di labbra, della Madonna: un' interpretazione assolutamente "profana,,) basterebbe guardare, nella prima delle *Storie di Sant'Acasio (pag. 804)*, agli Uffizi, la naturalezza del gesto dell'uomo che si spoglia sul primo piano, e tutte, più o meno, quelle gustose scenette della *Storia di Giuseppe (pag. 805 - 806)* della Galleria Borghese: e, infine, i disegni, alcuni dei quali hanno l'efficacia descrittiva e caratterizzante dei più immediati Secentisti.

Stupendo fra tutti e tale da darci una idea di quale perfezione d'intuizione e di forma potesse attingere in certi momenti l'ingegno di questo artista, non dotato da quella continuità d'espressione ch'è dote del genio, è il ritratto di *Donna con le braccia conserte* degli Uffizi una delle creature più "vive,, della pittura italiana [2].

* * *

Il Bachiacca — ci racconta il Vasari — fu amico di quel tale Jacone pittore di decorazioni, che "spese il miglior tempo "di sua vita in baie, andandosene in con"siderazioni ed in dir male di questo e di "quello: essendo in que' tempi ridotta in "Fiorenza l'arte del disegno in una com"pagnia di persone che più intendevano "a far baie ed a godere che a lavorare, "e lo studio dei quali era radunarsi per "le botteghe ed in altri luoghi, e quivi "malignamente e con loro gerghi attendere "a biasimare l'opere d'alcuni, che erano "eccellenti e vivevano civilmente e come "uomini onorati,,.

Gli artisti capiscarichi, *bohemiens* — come oggi si direbbe — di cotesta compagnia "o piuttosto masnada,, — corregge con filisteico dispregio messer Giorgio — "sotto "nome di vivere alla filosofica, vivevano "come porci e come bestie; non si lava"vano mai nè mani nè viso nè barba,

BACHIACCA: STORIA DI GIUSEPPE - ROMA, GALLERIA BORGHESE *(fot. Brogi)*.

" non spazzavano la casa, e non rifacevano " il letto se non ogni due mesi una volta; " apparecchiavano con i cartoni delle pit- " ture le tavole, e non beevano se non " al fiasco e al boccale: e questa loro " meschinità e vivere, come si dice, alla " carlona, era tenuta da loro come la più " bella vita del mondo ".

Il Bachiacca, come amico di Jacone, dovette far parte o per lo meno accompagnarsi qualche volta a quella " masnada " e se il suo biografo ci avverte che egli " visse sempre assai costumatamente e da uomo da bene ", molto — io credo — c'entri l'intenzione di contrapporlo a quel dannato Jacone, che spesso soleva assalire coi suoi motteggi l'artista aulico e accademico; mentre questi, dal canto proprio, non ristava da darsi arie di uomo importante e arrivato (3).

Certo che tutta cotesta gioconda canaglia dell'arte che continuava il tipo burlevole di Bruno e di Buffalmacco (non erano per lo più che pittori di apparati, di frontespizi, di predelle e di grottesche, oppure orafi e scultori di statuette minute) ebbe anch'essa i suoi meriti. Sempre in contatto — per il suo genere di esistenza — con la natura e con la vita più viva e serbando la freschezza e la spontaneità dell'anima popolana, alcuni di costoro crearono, in margine alla grande arte, ai piedi del suo grande trono, operette prive di ogni severità e nobiltà di stile, ma bensì nutrite di un naturalismo sprizzante e arguto, che precorreva alcuni accenti episodici e novellistici del Seicento.

Sarebbe sopratutto interessante seguire il processo estetico-psicologico per il quale questi artisti minori trassero dalla solenne arte del secolo quel tanto che occorreva alla loro indiavolata abilità manuale (la quale si direbbe più un'agilità di muscoli e di nervi che non di spirito, derivata da quel loro vivere allo sbaraglio) e alla loro fervida e sbrigliata fantasia accesa dal buon

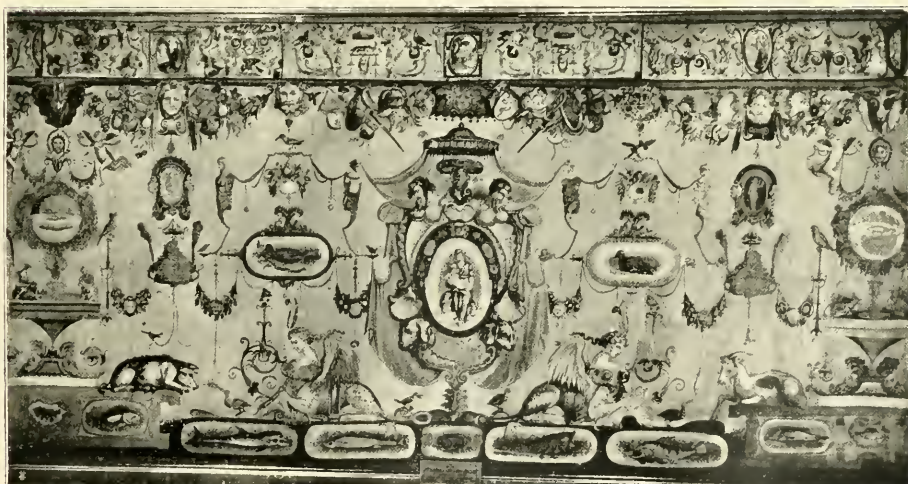
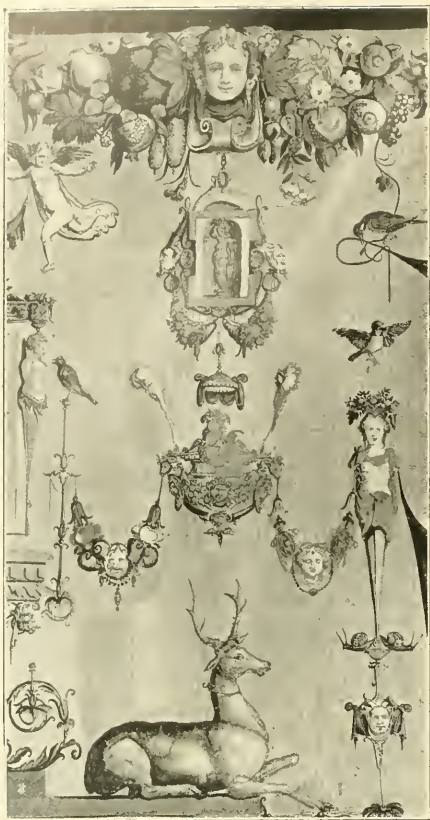
BACHIACCA: STORIA DI GIUSEPPE — ROMA, GALLERIA BORGHESE *(fot. Brogi).*

vino de' colli fiorentini, per creare quella festosa ed elegante decorazione del Cinquecento, i cui tipi sghiribizzosi e arroncigliati, sembrano ripetere, appunto, il carattere strampalato, bizzarro, umoresco e un po' perverso di quelle brigate con le quali anche il Bachiacca dovette bazzicare.

Furono cotesti artisti lunatici e stravaganti, il cui prototipo era il gran Cellini, che maneggiando il pennello, lo scalpello, il bulino col piglio di una sagacia repente e nervosa, fiorirono le ville, i palazzi, le chiese, le piazze d'Italia — e non d'Italia soltanto — di una bellezza immaginosa e gioconda, in cui sembrò riaffiorare l'antico estro dionisiaco e l'umore burlevole degli dei boschereccì. Arte nata fra la corte e l'osteria (le faceva un po' riscontro la musa del Berni e de' berneschi), e che, mentre tirava alla ricca eleganza e al fasto spagnolesco della prima, traeva dalla seconda la gioconda libertà, l'acceso colore e quel "sapore" piccante che era pure il... tono della mensa d'allora, carica di pepe, di droghe, di spezie (4): qualcosa, insomma, di molto, ma molto sapientemente, sensuale, in cui il committente, principe o patrizio, e il plebeo artista poteano benis-

BACHIACCA: I MESI DELL'ANNO. AGOSTO. SETTEMBRE, OT-
TOBRE E NOVEMBRE - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI
(fot. Alinari).

BACHIACCA: SPALLIERA D'ARAZZO - FIBENZE.
GALLEBIA DEGLI UFFIZI *(fot. Alinari)*.

BACHIACCA: I MESI DELL'ANNO: GIUGNO E LUGLIO
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI *(fot. Alinari)*.

BACHIACCA: SPALLIERA D'ARAZZO - FIRENZE.
GALLERIA DEGLI UFFIZI *fot. Alinari.*

BACHIACCA: PARTICOLARE D'UNA SPALLIERA A GROTTESCHE.

simo accordarsi; anche perchè il plebeo sortiva da quella razza naturalmente signora ch'erano allora i Fiorentini.

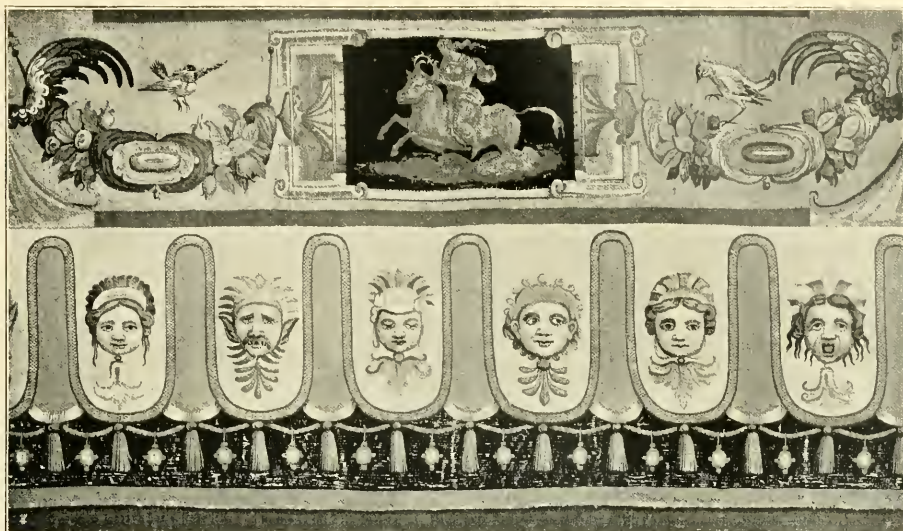
*
* *

Gli arazzi che mi han dato occasione di parlare del Bachiacca van sotto il nome delle due serie dei *Mesi dell'Anno* e delle *Grottesche*. Essi si trovano annotati negli *Annali dell'Arazzeria Medicea*, dai quali risulta che furono i soli che la manifattura granducale avesse tessuto sui cartoni del Bachiacca.

Maestro Giovanni Rostel, che tessè gli arazzi disegnati dall'Ubertini, era uno dei due arazzieri fiamminghi (l'altro era Nicola Carcher) che Cosimo I aveva chiamato a Firenze nel 1546 per impiantarvi una manifattura e una scuola d'arazzi.

Un particolare curioso: Maestro Rostel, con gusto e fantasia tutti fiamminghi aveva adottato un singolare emblema, allusivo del proprio cognome italianizzato: un roseo pezzo di carne infilato in uno spiede, fra due reggi-spiede — emblema col quale sono firmati anche i panni dei quali facciamo parola *(pag. 817)*.

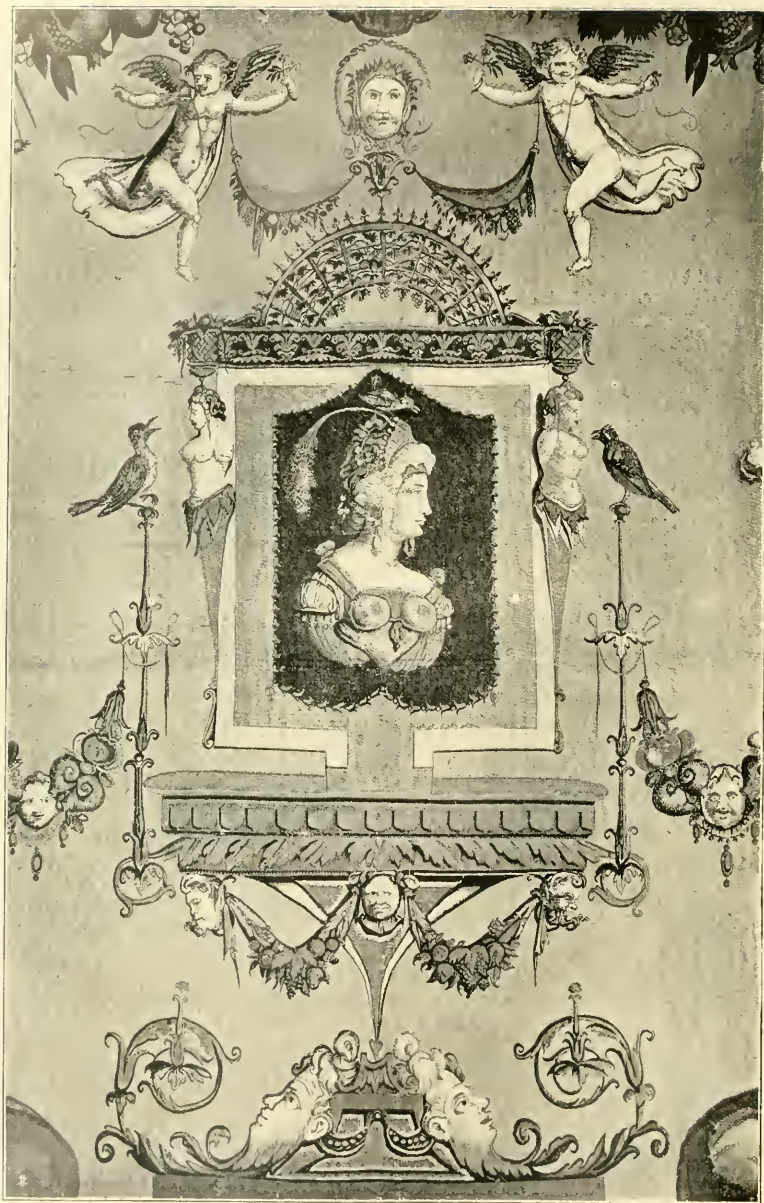
Gli arazzi del Bachiacca, come ci è dato rilevare dagli *Annali*, mentre sono fra i primi tessuti dalla manifattura fiorentina, appartengono agli ultimi anni dell'attività dell'artista, (egli moriva nel 1557), a quel periodo della sua maturità nel quale le stampe del Durero avevano già mostrato la loro influenza sul suo stile. E ciò si vede. Tanto nella serie dei *Mesi dell'Anno*, come nelle *Grottesche* (che negli Annali sono inventariate quali spalliere) ogni cosa è disegnata con una risentitezza di contorni, un'elasticità e uno sbalzo di volumi che derivano evidentemente dallo stile dureriano, ancorchè talvolta ne appaiano un po' la caricatura (5).

Le piccole scene della vita rustica e delle faccende campagnole nei diversi mesi dell'anno, sono raccontate da uno che è solito andare a zonzo in campagna e viverci con uno spirito agiato e lieto. Divise l'una dall'altra da un fregio sottile

BACHIACCA: PARTICOLARE DI BORDO D'ARAZZO.

(il prolungamento filiforme — deliziosamente assurdo — di un'erma) esse hanno, nonostante la durezza del disegno, una vivacità e una schiettezza folkloristica e sono animate da un desiderio di riproduzione e d'imitazione del vero ancor troppo eccessivo e minuzioso qua e là; ciò che le rende un po' trite agli effetti dell' insieme decorativo. Al pari del paesaggio degli sfondi — esso pure caratteristico ed evidente nelle ariose e sfuggenti prospettive — coteste scenette rammentano il naturalismo dei Fiamminghi.

Nel fregio ricorrono minuscoli quadretti (scene mitologiche, paesaggini ecc.) che sono delle compinte opere d'arte in miniatura, trovate con un gusto perfetto di composizione, e disegnate con una piacevolezza e un indugio da orafo o da incisor di cammei.

Un tale spontaneo e pur sapiente senso decorativo è tutto proprio del Bachiacca: noi lo riconosceremmo, ancorchè la firma del maestro non ce ne avvertisse, nella terrazza del Quartiere delle Damigelle di recente messa in luce a Palazzo Vecchio e ci sorriderà con la stessa lietezza se si avrà la fortuna di rintracciare — nello stesso palazzo — quello scrittoio di Cosimo I che il Vasari ci descrive tutto pieno “ d'uccelli di diverse maniere e d'erbe rare, condotto a olio divinamente „.

Ma dove la fantasia decorativa dell' Ubertini sboccia e trionfa con il rigoglio di una flora tropicale è nei panni delle *Grottesche*. Queste grottesche differiscono totalmente da quelle di Raffaello o di Giovanni da Udine: nulla hanno della loro ripetizione un po' calligrafica dei motivi greco-romani:

BACHIACCA: PARTICOLARE D'UNA SPALLIERA A GROTTESCHE.

BACHIACCA: PARTICOLARE DEI «MESI».

sono tutte ispirate al vero, con quell'amore e quella fresca e leggiadra interpretazione delle forme naturali che si affacciarono nell'arte fiorentina dapprima coi fregi dei portali del Ghiberti e vi perdurarono fin nel più artificioso Seicento, come uno dei suoi tratti più caratteristici.

In tutta la produzione dell'Arazzeria Medicea non esistono dei pezzi di una bellezza così equilibrata e perfetta e in cui sia meglio compreso il gusto tutto proprio dell'arazzo. Quel gusto del quale i Fiamminghi — prima che subissero l'influenza del Rinascimento italiano — avevano dato gli archetipi insuperabili e che consisteva specialmente nel verticalismo e negli spartiti architettonici della composizione, nella vivacità delle tinte piatte, in tutto, insomma, quell'insieme sapientemente misurato di ritmi e di pause pittoriche, volto a fare dell'arazzo un'astratta armonia decorativa e non un quadro tessuto, come purtroppo lo intesero, più tardi, gl'Italiani.

Nelle *Grottesche* trionfa quel giocondo e azzardoso spiritaccio vernacolo cui alludevo in principio, insieme ad una prodigiosa fantasia, libera da ogni ritegno convenzionale, agile, sbrigliata. Ognuna di queste spalliere è una vera orgia di forme, di arabeschi, di colori, un traboccamento portentoso di tutte le cornucopie della fortuna e della felicità pittorica. Fra festoni carichi delle dovizie di Cerere, ridono maschere argute e beffarde, tutte all'opposto (la commedia invece della tragedia) di quelle michelangiolesche. Monellacci nudi, in guisa di Bacchi fanciulli, corrono e saltano pappandosi l'uva. Capri e capre saltabeccano infregoliti o meditano accosciati. Uccelli variopinti becchettano i frutti, spiccano il volo, oppure fanno miracoli di equilibrio sulla vetta di lunghi steli decorativi, ed altri rispondono al loro richiamo dalla prigione di gabbie sontuose. I pesci sono incastonati, come gemme, con le loro squame d'argento e d'oro, in esigui preziosi acquari di cristallo. Venere, incoronata da Amore, trionfa sotto un bel baldacchino regale, di gusto spagnolesco, in un'apoteosi inverosimile di teste d'ariete, di conchiglie marine e di Chimere dai seni turgidi di voluttà; mentre, sotto tempietti esili come se creati dall'illusione, satirelli esigui danzano con lussuria perversa attorno ad una Menade sbigottita. E da vasi d'oro e d'argento, tutti lavorati a sbalzo, sfugge in pennacchi il fumo denso di resine odorose...

Ogni episodietto decorativo è espresso con una vivacità epigrammatica simile a quel dialogare tutto frizzi, mottetti e frecciate, in uso — giustappunto — presso le brigate godereccce d'artisti e di buontemponi di allora. Tutte le forme son fatte sprizzanti e dinamiche, da una specie di erotismo grafico che si diffonde nell'insieme di ogni arazzo come in una coreografia, sul ritmo acceso, ma sostenuto, dei colori vividi, armonizzati per dissonanza.

A tutto ciò si aggiunge la sontuosità e la bellezza delle materie tessili impiegate. La seta lucida ed elastica che invade tutto l'ordito e l'oro e l'argento (ridotto, questo, dall'ossidazione, come in lembi sottili di nebbia) insinuandosi qua e là ad accordo dei colori più squisiti, dànno all'amatore raffinato palpiti tattili e visivi e destano in lui quel desiderio del possesso che è suggerito dalle cose rare e preziose.

MARIO TINTI.

Ottobre 1920.

BACHIACCA UN ARAZZO A GROTTESCHE
(FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI)

(1) Molte volte i quadri del Bachiacca furono attribuiti al Perugino e ad Andrea del Sarto. Il famoso e bel ritratto del Louvre, creduto fino a poco tempo fa di Raffaello, è del Bachiacca; come suo è risultato essere il quadretto della Vergine col Bambino, San Giovannino e Santa Elisabetta di proprietà di Don Giacomo Bertoldi di Carpanedo Veneto, che si ostinavano ad attribuire a Raffaello. Giovanni Poggi ha dimostrato in modo definitivo: ("Di una Madonna del Bachiacca attribuita a Raffaello") essere opera dell'Ubertini. Alcuni disegni degli Uffizi già attribuiti a Michelangiolo furono dal Morelli dati al Bachiacca, eppoi dal Berenson ad "Andrea di Michelangiolo".

Il quadretto *Mosè che fa scaturire l'acqua*, della collezione Giovannelli di Venezia, fu attribuito ora al Durero, ora a Luca di Leyda.

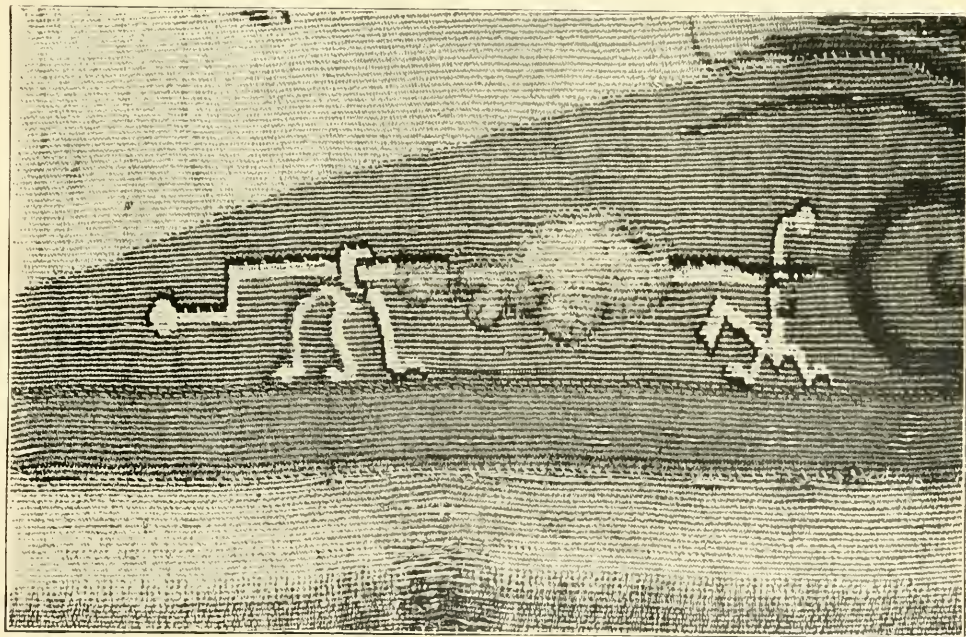
(2) Un tempo questo disegno fu attribuito a Leonardo. Il Morelli lo dette poi al Bachiacca. Chi abbia ben penetrato lo spirito di questo artista sente quanto acuta e giusta sia una tale attribuzione. Il Berenson (The Drawings of Florentine Painter) lo attribuisce al Pontormo.

(3) Dell'umore burlevole e delle abitudini gioconde del Bachiacca narra Benvenuto Cellini — che fu amicissimo dell'artista — nella sua *Vita*.

(4) Nello scrivere ho presente il passo che segue della "*Lettera di Giovanni Vettorio Soderini allo Illustrissimo Signore Silvio Piccolomini sanese, in ragguaglio della morte et esequie del Granduca Francesco*": lettera citata da F. D. Guerrazzi nella *Isabella Orsini* a proposito della terribile cena di Francesco I con Bianca Cappello, passo il quale dà un'idea di quali fossero i cibi che formavano la delizia dei loculli di quell'epoca e che, dal più al meno, eran portati, come prelibatissimi, su le mense della gente ricca.

"Ma tutto" (i vari malanni del Granduca) "era causato da vecchi disordini di troppa continova beuta d'*Elisir Vitae* e suo acquerello, e acqua arzente da mezzi minerali alchimiata e alterata, e da immoderata e nociva famigliarità di spirito d'olio di vetriolo, e troppo frequente acqua di cannella stillata; da mangiar paste di composizione calide, torte con tutta sorte di spezierie, gengiovo, noce moscada, gherofani, pepe e macis, polpe di capponi, fagiani, francolini, pernici, starne minutissimamente grattugiate, intrise con rossi d'uova, con crusca di zucchero, e farina inzafferanata; dal sorbire a pasto e dopo pasto, continuamente, uova con pepe lungo di Spagna pesto; ecc.".

(5) Si sa che nei primi anni del XVI secolo (Vasari - Milanesi, vol. V., pagg. 406-408) capitarono a Venezia alcuni Fiamminghi "con molte carte intagliate in legno e in rame di Alberto Duro". Queste stampe insieme a quelle degli emuli del Durero, come Luca di Leyda, e dei suoi imitatori italiani, quale Marcantonio Bolognese, capitarono poi nelle botteghe degli artisti Fiorentini sui quali ebbero molta influenza. È noto che il Bachiacca introdusse in alcuni dei suoi quadretti — come nella predella con le "storie" di *Sant'Acasio* (ora negli Uffizi) — alcune figure tolte da stampe di Luca di Leyda.

In ultima analisi l'ascendente del Durero sui Fiorentini del Cinquecento consiste nell'averli ricondotti al senso d'indagine dei Quattrocentisti, quali Antonio Polloiolo, Botticelli o Andrea del Castagno.

LA FIRMA DELL'ARAZZIERE GIOVANNI ROSTEL: UN PEZZO DI CARNE ARROSTO.

" LA SOUPE „ DI DAUMIER AL LOUVRE.

Tra i disegni moderni di cui il Louvre s'è di recente arricchito, si vede, accanto a un ritratto di Toulouse-Lautrec, un disegno di Daumier, *La soupe*. Quest'opera durante tutta la guerra fu esposta al Museo reale di Copenaghen: ora, nonostante l'offerta della direzione di quel museo, il fortunato possessore l'ha fatta ritornare in Francia, per regalarla al Louvre.

Dicesi che vi sia stata qualche esitazione ad ammettere in un Museo di Stato questa pagina che pur conta tra le più avvincenti dell'artista. È che il Daumier tanto ammirato dagli artisti suoi contemporanei, da Daubigny, da Duprè, da Corot, doveva subire per tutta la vita il fastidio d'essere chiamato un disegnatore repubblicano. Ancora da vecchio, quasi cieco, doveva sopportare ogni giorno i rimproveri della moglie che l'accusava d'essersi col suo atteggiamento politico rovinato la carriera. E queste accuse, che il pittore ascoltava con la sua bonomia leggendaria, riassumevano abbastanza bene non solo l'opinione del suo tempo, ma in parte, purtroppo, anche di quella d'oggi: almeno dell'opinione ufficiale.

Daumier insomma è uno di quegli artisti cui la gente s'è appassionata principalmente a causa delle loro idee politiche: adorato dai repubblicani, combattuto dai conservatori, per ragioni tutte fuori dell'arte. E del resto ai nostri giorni, ai tempi dell'Affare Dreyfus, non è accaduto lo stesso? Renoir, Degas, Monet, Forain avevano difensori intrepidi o ciechi accusatori a seconda delle loro opinioni sull'Affare.

Così anche questo mirabile disegno della *Soupe* trovò, appena apparve, i giudici divisi in due campi. Gli uni vi videro l'immagine del popolo affamato e mal vestito, che ridotto alla bestialità si gitta avidamente sul cibo. Essi avrebbero desiderato addirittura il pensiero e il linguaggio d'uno Zola per esprimere l'ingordigia del lattante alla mammella; e si intenerirono su questa pagina, come più tardi si commossero per la portata sociale delle contadinerie di Millet, dei minatori di Meunier, delle " Maternità „ di Carrière.

Altri, per fortuna, colpiti dai movimenti che tutti concorrono ad animare il quadro, sentono oggi come tutto vi sia essenziale, dalle mani tese all'avido curvarsi delle faccie sul cibo. La donna raggiunge qui la grandezza di quelle androgini nelle quali la forza uccide la femminilità. La tavola solida e la pesante massa della pentola dànno una sensazione di stabilità che contrasta con l'esuberanza dei gesti, mentre il bianco della nuvola di fumo che sale leggero, conferisce al disegno la delicatezza squisita d'una seppia di Fragonard.

La vita, insomma, di Daumier resta la conferma di quel vecchio principio di critica, che l'uomo solo è causa dell'opera.

Il destino gli assegnò il ruolo di Repubblicano. A vent'anni alla vigilia della rivo-

H. DAUMIER: LA SOUPE
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE

luzione del 1830, egli era pronto pel combattimento. Tre famose tavole lo classificarono subito come il più energico dei protestanti: " *Ne vous y frottez pas* ", " *La rue Trasnonain* ", " *Enfoncé, Lafayette* ". I titoli e le leggende s'imprimevano d'un colpo nelle menti. Si pensa, anche oggi, guardando quelle litografie, alla lotta per la libertà della stampa, alla brutalità dei soldati di Luigi Filippo: ma ancora pochi si fermano a far l'elogio del disegnatore che ha impostato il suo tipografo in una pagina stupefacente di chiarezza; che ha disegnato il magnifico corpo della vittima nel centro di quella composizione disordinata; che ha impiantato con tanta potenza quell'uomo perduto nel nero dei vestiti troppo larghi (sotto i quali si scopre il corpulento Luigi Filippo) sopra un fondo di paesaggio nebbioso, tutto grigi e neri, nel quale affonda la folla dietro il feretro di Lafayette.

Una condanna e un imprigionamento dettero a Daumier una notorietà anche maggiore. Il governo trionfò e Daumier restò vittima della repressione; ma la sua popolarità nel partito d'opposizione gl'imponeva di sostenere sempre più fieramente la sua parte di ribelle.

Tutto contribuì a conservargli questa fama. Il 1848 gli dette nuova gloria col trionfo della Repubblica, e l'Impero gli portò gli omaggi di Michelet, altra vittima delle idee liberali.

Non mancò la fine pietosa per chiudere logicamente il romanzo di questa vittima della politica dei governi. Cieco e rovinato, si rifugiò presso Corot che gli comprò la casa di cui egli non poteva più pagare il fitto. E nel 1878 si vide la sua alta figura, curva nel dolore, accompagnare al cimitero la bara del grande paesista.

" Egli era repubblicano, come uno respira ": ma era su tutto un grande artista. Lo si vede oggi da alcuni, non da tutti. Daumier disegnava a memoria, senza modello: e ciò spiega la nettezza delle masse e la sintesi dei suoi migliori disegni. I suoi nudi non hanno niente della freddezza accademica o della meticolosità realistica. Egli dispone i suoi giochi d'ombra e di luce nell'atmosfera dei cieli piovosi o nevosi se vuol dare l'impressione dell'umido e del ghiaccio; come riesce subito a farci sentire la crudezza d'un paesaggio in pieno sole quando vuole soffocare di caldo i suoi personaggi.

Ora che i tempi sono cambiati bisognerebbe finirla con questo Daumier vittima della letteratura e della storia. Il suo atteggiamento in quelle epoche turbate fu degno del suo gran cuore di Repubblicano, ma egli ha il diritto di conquistare anche in patria, come ormai l'ha fuori di Francia, una ben diversa celebrità: quella dell'arte che oltrepassa la vita dell'artista.

LUCIEN HENRAUX.

EDVARD HALD

FRUTTIERA DI CRISTALLO.

CRISTALLI DI SVEZIA.

Il fervore di ricerca nel campo delle arti decorative ed industriali, ha dato alla Svezia durante questi ultimi anni un posto privilegiato fra i paesi civili. Esso è in massima parte il risultato della intensa propaganda fatta dalla *Svenska Söljödfreningen* di Stoccolma. Questa associazione, sorta allo scopo di dare incremento alle industrie artistiche e di migliorare il gusto del pubblico, è riuscita a vincere lo scetticismo dei produttori e proprietari di manifatture artistiche e ad ottenere una diretta cooperazione degli artisti moderni nell'esecuzione degli oggetti d'uso corrente e di decorazione.

Questo Ufficio di consulenza artistica della Società, organizzando esposizioni, bandendo concorsi ed invitando a proficuo affiatamento industriali ed artisti, ottenne in breve tempo eccellenti risultati, ed elevò la produzione di talune fabbriche ad un inatteso livello di modernità e perfezione tecnica. I migliori effetti furono raggiunti nella produzione dei cristalli molati.

La cristalleria svedese si è sempre distinta per un'eccezionale purezza di materiale che la uguagliava a quanto di meglio è stato fatto, durante le buone epoche, in Inghilterra, in Francia ed in Boemia, ove,

EDVARD HALD: BOCCIE DA PROFUMO.

fino a pochi anni or sono, in questi cristalli si seguivano quasi esclusivamente le vecchie forme convenzionali di decorazione con la semplice sfaccettatura prismatica.

Fra le cristallerie svedesi che hanno aperto le porte agli artisti originali e hanno raggiunto una produzione più consona al buon gusto moderno, la fornace di Or-

EDVARD HALD: BOMBONIERA E COPPA

EDVARD HALD.

PIATTO DI CRISTALLO.

EDVARD HALD.

PIATTO DI CRISTALLO.

EDVARD HALD: VASO E PIATTO DI CRISTALLO.
MUSEO NAZIONALE DI STOCCOLMA.

refors ha presto acquistato un indiscusso primato per merito dei due giovani che ne sono stati nominati direttori artistici.

Simon Gate ed Edvard Hald, dopo un lungo periodo di esperimenti destinati a studiar bene il materiale ed a creare una raffinata maestranza, portarono così la produzione di Orrefors ad un livello d'arte che si può dire ormai eccezionale.

Le opere che recano la sigla di Simon Gate si distinguono per una ricca decorazione, modernamente ispirata alle forme del Rinascimento italiano. Le urne, le coppe, i bacili, i piatti, i bicchieri, le bocce rigurgitano di figure e d'animali composti con uno squisito senso del ritmo; i raggruppamenti vi s'incorniciano di ornamenti ad intrecci, spirali e curve improntati ad un bel senso architettonico. La decorazione d'ogni oggetto è tanto intimamente collegata alla sua forma che le opere del Gate appaiono organiche e definitive.

Edvard Hald che è anche un valente pittore e ceramista, rivela invece un'ispirazione prettamente nordica. La fauna e la flora che ornano i suoi vasi, risentono della

SIMON GATE: COPPA DI CRISTALLO PER UN PREMIO.

SIMON GATE: BOTTIGLIA DI CRISTALLO PER ACQUAVITE.

SIMON GATE. COPPA DI CRISTALLO

SIMON GATE: BOTTIGLIA DI CRISTALLO
PER L'ACQUAVITE.

EDVARD HALD: URNA DI CRISTALLO.

EDVARD HALD: URNA DI CRISTALLO.

moderna libertà nella ricerca delle proporzioni e nell'equilibrio dei volumi. La leggera e fragile ornamentazione che racchiude le figurazioni, ora ama le forme stellari e le ondulazioni delle acque increspate, ora rammenta gli arabeschi dei fiori di ghiaccio.

Ma la virtù precipua di tutti e due questi artisti, oltre alle doti di gusto e di cultura che costituiscono la loro personalità, risiede nell'umiltà con cui essi seppero costringere la loro bella fantasia alla natura stessa del cristallo ed alle esigenze tecniche della molatura. Studiando cioè le sovrapposizioni delle concavità ottenute dalle successive incisioni, essi hanno raggiunto nelle loro figure una plasticità ed un'unità di stile che dànno a questi cristalli una finezza di cammei antichi.

L'opaco e lo spolito, ottenuti scegliendo le rotelle di differente grana, è stato accortamente combinato col lucido, e gli effetti del rilievo sono stati resi più profondi ed intensi col gioco di variate trasparenze.

La maestranza che essi pazientemente addestrarono ad interpretare i loro progetti, è oggi quasi un docile e sensibile strumento, tale che i vetri di Orrefors appaiono come disegnati dalla stessa mano che li esegue.

Il grave problema dunque che preoccupa chi si dedica all'arte industriale ed è obbligato alla collaborazione dell'artefice per realizzare la propria opera e trova in questa collaborazione difficoltà spesso insormontabili, è stato nella Cristalleria di Orrefors splendidamente risolto, grazie ad una perfetta rispondenza del mezzo al fine.

GUIDO BALSAMO STELLA.

COMMENTI.

UN'ESPOSIZIONE DI INNOMINATI d'ogni gruppo, scuola e maniera oggi visibile in Inghilterra, sarà fra poco aperta a Londra nella Grosvenor Gallery dalla direzione del Burlington Magazine che è la più rinomata rassegna inglese d'arte. Assicura il Burlington Magazine del mese scorso che solo così gli artisti potranno mostrare senza veli di preconcetti le loro opere a critici, compratori e pubblico; che solo così i critici potranno giudicare senza essere soffocati dai ricordi magari dei loro stessi passati giudizii; che solo così il pubblico potrà godersi l'arte direttamente cogli occhi suoi e non cogli occhi dei fanatici di questa o quella scuola. Solo il direttore del Burlington Magazine saprà i nomi degli autori delle opere esposte, e li rivelerà a suo comodo, dopo qualche settimana.

Il tentativo è gustoso, specialmente fatto sotto un'egida tanto sicura; e potrebbe anche essere ripetuto in Italia. Ma è un candido tentativo.

Prima di tutto la direzione del Burlington Magazine crede al silenzio dei pittori; anzi crede che questo silenzio possa resistere alcune settimane non solo alle punture delle critiche ma addirittura al solletico delle lodi. I cronisti infatti ed i critici non potranno far a meno di dar dei nomi a quei trovatelli entrati per la ruota nel brefotrofio. O li indovineranno, e l'esposizione non sarà più di innominati. O non li indovineranno, e il povero autore a udir la sua creatura chiamata con un nome illegittimo confiderà la sua pena nell'orecchio del solito discretissimo amico che lo ripeterà ai due amici fidati, ecc., ecc. Al più, la mostra sarà una piacevole occasione per un nuovo gioco di società che starà tra la moscacieca di origine italiana e il *puzzle* di origine americana. Ma l'arte e la critica ci avranno poco o niente da spartire.

Poi quando ci sarà provato, mettiamo, che un quadro attribuito al signor William Orpen è invece il quadro di una scolara o imitatrice, si sarà provato che ci sono due Orpen? No: il caso resterà un caso e l'equivoco un equivoco, e la fama del signor Orpen ne sarà poco offuscata, dato che egli solo garantisce di produrre una serie di quadri alla Orpen, e che dei quadri alla Orpen il primo l'ha prodotto lui, parecchi anni fa.

La priorità dell'invenzione conta anche in arte, ammesso che possa davvero esistere un artista capace d'imitare la maniera d'un altro artista così da ingannare pubblico e critici. E non è ammissibile.

Il tentativo del Burlington Magazine deriva insomma da due sentimenti lodevoli: la democratica speranza di sopprimere per un istante anche in arte i privilegi del nome e della casta, ed è una speranza di cui gl'inglesi più conservatori si dilettano e divertono anche in politica da qualche secolo perchè la sanno teorica, simpatica e poco pericolosa; il desiderio di porre per un mese o due qualche pittura d'oggi nelle onorevoli condizioni di tante pitture antiche delle quali non si riesce a trovare il nome dell'autore anche per l'umile ragione che l'autore è morto e sta zitto. Perchè questa mostra originale riuscisse bene, bisognerebbe insomma sopprimere non solo il nome degli artisti ma anche le loro persone, famiglie e clientele. Il Burlington Magazine non arriva a tanto.

Nel fatto, più che un'esaltazione dei pittori la mostra rischia di riuscire un'umiliazione dei critici, ridotti, presso a poco, a grafologi o chiromanti. Anche per questo l'originale idea, essendo venuta in mente proprio a un critico, noi la chiamiamo candida.

LUIGI DAMI: Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

INDICE

INDICE DEGLI ARTICOLI.

INDICE DEGLI AUTORI.

INDICE DEGLI ARTISTI.

I numeri in grassetto si riferiscono alle illustrazioni.

INDICE DEI LUOGHI.

I numeri in grassetto rimandano alle illustrazioni.